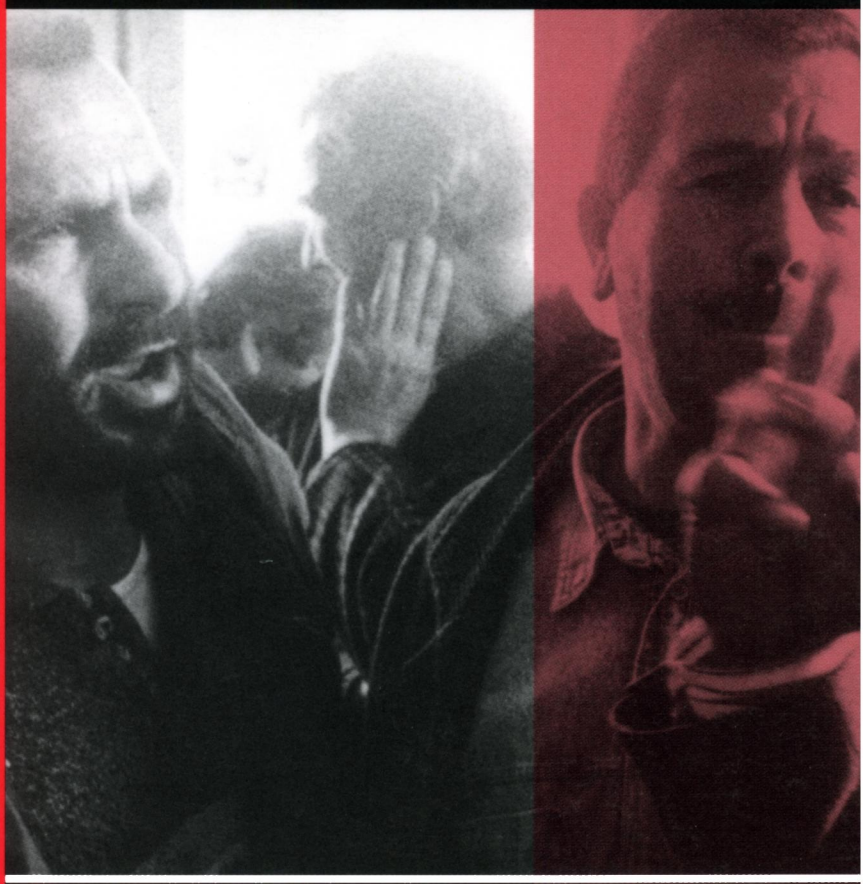
Cahiers de musiques traditionnelles 11



paroles de musiciens

Ateliers d'ethnomusicologie

georg ÉDITEUR

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Mireille Helffer
Isabelle Schulte-Tenckhoff (correspondante au Québec)

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 Genève 25
Tél. (+41 22) 731 55 96
Fax (+41 22) 731 48 60
Site Internet: http://www.adem.ch
E-mail: adem@worldcom.ch

Collaboration: Archives internationales de musique populaire (AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67, boulevard Carl-Vogt
CH-1205 Genève
Tél. (+41 22) 418 45 50
Fax (+41 22) 418 45 51

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Chanter/parler. Dans un bar à Castelsardo, Sardaigne. A gauche: Salvatore Tugulu; à droite: Zio Giovanni Pintus. Photo Bachisio Masia, extraite du livre de Bernard Lortat-Jacob: *Chants de Passion* (Paris : Editions du Cerf, 1998).

Composition, mise en page: atelier weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exclusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/Genève
Tél. (+41 22) 869 00 29 · Fax (+41 22) 869 00 15

Distribution en France: VILO – Comptoir des ventes
25, rue Ginoux · F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 · Fax 01 45 75 75 53

Diffusion: VILO 2
91, av. Jean-Moulin · F-26100 Romans
Tél. 04 75 70 19 14 · Fax 04 75 70 19 08

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
11

Ateliers d'ethnomusicologie

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 11

paroles de musiciens

1998

© 1998, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève
Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
ISBN 2-8257-0639-6

SOMMAIRE

DOSSIER: PAROLES DE MUSICIENS

Monique Brandily — ***Quand dire, c'est faire*** 3

Emmanuelle Olivier — ***Nommer, narrer, commenter. Manières de dire la musique selon les Bochimans Ju\|'hoansi (Namibie)*** 13

Raphaël Parejo — ***Des Andes au Pays basque. Discours de musiciens et chanteurs sur leur pratique*** 29

Hervé Rivière — ***Terminologie vernaculaire du chant et discours de spécialité en Basse-Bretagne (XIX^e^-XX^e^ siècles)*** 57

Bernard Lortat-Jacob — ***Le chant et ses raisons. Pratiques passionnelles à Castelsardo (Sardaigne)*** 73

Aurélia Domaradzka Barbier — ***Propos des musiciens montagnards du Beskide silésien (Pologne)*** 87

Marc Loopuyt — ***L'eau et le feu. Propos croisés de deux maîtres de musique*** 107

John Baily — ***Discours sur la musique à Hérat (Afghanistan)*** . 125

Mireille Helffer — ***Du son au chant vocalisé. La terminologie tibétaine à travers les âges (VIII^e^-XX^e^ siècle)*** . . 141

Georges Goormaghtigh — ***Propos de quatre auteurs chinois sur le* qin** . . . 163

Udo Will — ***Et quand ils n'en disent rien?...*** 175

ENTRETIEN

Sylvie Le Bomin — ***Etre dedans ou être dehors. Entretien avec Jean During*** 187

HOMMAGE A ÉRIC DE DAMPIERRE

Marc Chemillier — ***Eric de Dampierre, un ethnologue passionné de musique. In Memoriam*** 205

HOMMAGE A MUNIR BASHIR

Laurent Aubert — ***L'art du* maqâm. *Entretien avec Munir Bashir*** . 215

Chérif Khaznadar — ***Munir Bashir, l'homme*** 221

Simon Jargy — ***«Le musicien de la sagesse» ou le magicien du 'ûd. Autour d'une autobiographie*** 227

TRAVAUX RÉCENTS

Mireille Helffer, coord. — ***Thèses d'ethnomusicologie en français (1996-1998)*** 243

LIVRES

Denis-Constant Martin — François Borel, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, éd.: ***Pom pom pom pom. Musiques et caetera***. 257

Gage Averill: ***A Day for the Hunter, a Day for the Prey. Popular Music and Power in Haiti*** . . 263

François Borel — Monique Brandily: ***Introduction aux musiques africaines*** 265

Marie Barbara Le Gonidec — ***Musiciens des rues de Paris*** 268

Yves Defrance — ***Poésies orales chantées en France. Travaux récents*** 272

Olivier Durif: ***Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*** 279

Serena Facci — Antonello Ricci & Roberta Tucci: ***I «canti» di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese***. . . 283

Bernard Lortat-Jacob — Jane C. Sugarman: ***Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*** . 285

Speranţa Rădulescu — Jacques Bouët (coord.): ***Le récit chanté: portraits de haïdouks***. 287

Olivier Tourny — Hervé Roten: ***Musiques liturgiques juives*** 289

Miriam Olsen — Jean Lambert: ***La musique de l'âme*** 292

Tràn Quang Hai — Rollin Rachele: ***Overtone Singing Study Guide*** . 298

DISQUES

Vincent Zanetti — ***Deux disques d'Afrique de l'Ouest*** 301

Riccardo Canzio — ***Népal/Inde. Bardes de l'Himalaya. Epopées et musique de transe*** 304

Carlos Sandroni — ***Une édition d'enregistrements «ethnographiques» du Brésil*** 306

FILM

Gilles Labarthe — ***Gwoka. L'âme de la Guadeloupe*** 311

RENCONTRES

Laurent Aubert — ***L'art d'écouter et l'art de vendre.*** *Deux réunions sur le devenir des musiques du monde* 317

RECTIFICATIFS 323

OUVRAGES REÇUS 325

LES AUTEURS 329

DOSSIER
paroles de musiciens

COMPTES RENDUS

QUAND DIRE, C'EST FAIRE

Monique Brandily

Au premier abord, le projet de rendre compte de « ce que disent les musiciens » d'après les informations recueillies sur le terrain ne semble pas présenter de difficultés majeures. Pourtant, du moins dans mon matériel, cet angle d'approche a pour ainsi dire cristallisé la prise de conscience d'une attitude commune à de nombreux musiciens traditionnels avec lesquels j'ai travaillé en Afrique. Malgré d'importantes différences de comportement entre ceux qui appartiennent à des cultures sahariennes, sahéliennes ou encore soudaniennes, ils se rejoignent au moins sur un point : une sorte de répugnance à verbaliser ce qu'ils sentent, ce qu'ils savent au sujet de la musique et de leur propre pratique. On peut le constater jusque dans le domaine de l'apprentissage qui, au regard de l'approche conceptuelle qui est la nôtre, demeure le lieu par excellence du discours sur la musique.

Cela signifie-t-il que les musiciens sont incapables de s'exprimer verbalement ? Certes non, mais il est certain que leur réponse *spontanée* aux interrogations de ceux qui manifestent de l'intérêt pour leur musique consiste à montrer, à *faire* plutôt qu'à dire. Il faut donc les pousser dans leurs ultimes retranchements pour qu'ils s'expriment par des mots. Cela ne laisse pas d'être un peu surprenant venant d'un continent dominé par l'oralité. Mais n'est-ce pas le propre (et l'attrait) du travail ethnographique que de révéler ce à quoi l'enquêteur ne s'attendait pas ?

On trouvera donc ici quelques-uns des exemples concrets sur lesquels se fonde l'opinion émise ci-dessus, restant entendu qu'il faut y voir une simple illustration un peu impressionniste et, en aucun cas, une prétention quelconque à une démonstration.

Sur les instruments

Dans ce domaine bien concret, on pourrait se croire à l'abri des réticences ; et pourtant, même ce terrain est semé de chausse-trapes.

Dans certains cas, le motif de la rétention d'informations est évident. Ce sont les situations dans lesquelles, pour toute une catégorie d'instruments liés au sacré, les intéressés sont tenus au secret le plus rigoureux par la plupart des religions traditionnelles de l'Afrique subsaharienne. Ainsi, dans les cultures où ont lieu des retraites d'initiation en brousse, rien de ce qui s'y passe ne doit être

révélé aux non-initiés et certains des objets (sonores ou non) ne doivent même pas être vus par eux. Cette sacralisation est souvent matérialisée par des applications de kaolin, blanc ou rouge. Au cours de collectes d'instruments destinés au Musée national tchadien, j'ai eu de multiples occasions d'être confrontée à ce problème de non-parole. Je peux citer en exemple un épisode «parlant». Surprise, un jour, de voir que l'on proposait de nous vendre un tambour d'initiation, il a fallu parlementer pendant des heures, réparties sur plusieurs jours, pour comprendre que cette anomalie apparente s'expliquait par le fait que le kaolin, qui l'aurait rendu intouchable et a fortiori invendable, avait été remplacé par de la peinture industrielle. Grâce à ce subterfuge il n'y avait pas de sacrilège mais, s'agissant de pratique en rapport avec l'initiation, le simple fait de les évoquer était déjà générateur d'angoisse.

De même, lors des préparatifs et du prélude musical précédant les luttes rituelles intervillageoises chez les Sara-Kaba du Tchad, on voit mettre du kaolin rouge sur les instruments de l'orchestre, qui comprend un xylophone, une timbale en poterie, un petit tambour à deux peaux et un grand tambour à une peau nommé *kodjo*. Cependant, le superbe exemplaire de *kodjo* acquis pour le Musée de N'Djaména ne portait aucune trace de kaolin lorsqu'on nous l'a remis sans nous avoir gratifiés du moindre commentaire à ce sujet.

Dans certaines chefferies Toupouri (population répartie entre Tchad et Cameroun), la principale marque du pouvoir est un grand tambour placé sous un abri spécial à la garde du responsable religieux communément appelé, en français, «chef de terre». Celui-ci est le seul à savoir quel est le bois utilisé pour ce tambour et à quel endroit (éloigné, semble-t-il) il est possible de se le procurer. On peut facilement imaginer combien doivent paraître choquantes des questions insistantes concernant la fabrication de ce tambour, alors que la coutume interdit à son responsable de divulguer ces informations, même au détenteur du pouvoir local. C'est pour moi une occasion de rappeler qu'il est des cas où le légitime désir de savoir du chercheur doit s'effacer (pour un temps peut-être) devant la considération et le respect dus aux traditions qu'il vient étudier et à ceux qui les ont en charge.

Si les tambours monumentaux (qui peuvent avoir jusqu'à deux mètres de haut) sont le plus souvent des insignes du pouvoir, d'autres objets ou d'autres instruments peuvent jouer ce rôle. C'est le cas du xylophone chez le *mbang* (chef) de Bédaya, alors que, dans la même région, ce type d'instrument est le plus souvent utilisé pour des musiques de fête dénuées de caractère religieux (si toutefois il en existe qui en soient totalement exemptes en Afrique de religion traditionnelle).

Dans tous les cas, il est plus aisé d'obtenir des détails sur les instruments et les matériaux qui les composent en s'informant chez celui qui les fabrique, avant qu'ils n'aient été investis de leur fonction et sacralisés à l'occasion de leur mise en service, si l'on peut dire.

Ainsi en est-il du tambour des lutteurs chez les Massa. Il est fabriqué par l'artisan spécialisé qui peut en avoir plusieurs en stock, considérés comme des objets quelconques tant qu'ils sont neufs ou en cours de fabrication.

Fig. 1 : Toïngar accordant un xylophone en comparant le son de la touche et celui du résonateur, qu'il utilise comme une flûte. Photo : Yves-Eric Brandily.

Cependant, l'objet sonore est rarement tout à fait quelconque. Un jour, un facteur de xylophones appartenant à une famille réputée pour cette spécialité avait coupé court aux questions sur l'historique de cette tradition en déclarant que son grand-père avait reçu, *en brousse*, l'inspiration de fabriquer l'instrument. Chacun sait que l'inspiration reçue en brousse est imputable aux êtres invisibles qui y résident.

Ainsi chez les Murum (population culturellement proche des Sara Goulaye), quand on veut faire un bon xylophone « on prend tout ce qu'il faut : le bois, les courges, etc. On l'emporte en brousse, on fait un sacrifice de poulet aux génies et on revient, deux ou trois jours plus tard, avec l'instrument terminé.»

Ce genre d'origine est d'ailleurs très souvent invoqué pour des instruments de musique divers et chez des peuples très différents. C'est le cas, entre autres exemples, de la vièle monocorde *kiiki* des Teda-Daza, population musulmane du Sahara central.

On peut voir dans cette attribution d'origine une reconnaissance indirecte du pouvoir mystérieux de la musique qui, presque partout et quelles que soient l'organisation sociale et la religion, semble relever plus ou moins du supranaturel.

Pour en revenir à ces instruments remarquables et diversifiés que sont les xylophones, reconnaissons que la réserve des musiciens, et plus encore des

facteurs (comme on vient de le voir), n'est pas hermétique à leur sujet, en particulier pour ce qui concerne leurs aspects techniques.

M. Tagui, spécialiste bien connu dans toute la région de Kyabé (Tchad méridional), explique que les lames doivent être taillées dans le bois du cœur de l'arbre (de préférence du caïlcédrat). On dit aussi du « bois noir » car on le durcit parfois au feu en enfouissant le bois dans le sable et en faisant un feu au dessus. Il ajoute spontanément, non sans malice, que si des étrangers (entendez des Européens) lui commandent un instrument, il lui arrive de tailler les lames dans l'aubier s'il sait que ce xylophone ne sera jamais joué et sera seulement exposé comme décoration. Dans ce cas, on a l'habitude de voir les lames face au mur et les calebasses-résonateurs dirigées vers l'extérieur. C'est pourquoi les calebasses sont souvent pyrogravées, à la demande, alors que sur les instruments utilisés par les musiciens locaux, elles ne le sont pas...

Pour que les résonateurs aient les dimensions, la forme et la courbure qui conviennent, M. Tagui cultive lui-même les courges qu'il forme, qu'il ligature, etc. Sans rien dire, comme je le remarquais au début, il se contente de nous les montrer, notamment celles qui sont en cours de séchage dans sa cour-atelier.

Quant aux xylophones particuliers destinés à l'apprentissage des enfants, ils n'ont pas de résonateurs et leurs lames sont taillées dans de l'aubier. Il s'agit d'un système d'apprentissage élaboré et non d'une simple imitation des aînés comme c'est souvent le cas en Afrique. Ici, on prépare pour l'enfant un instrument simplifié. Pour « répondre » à nos interrogations sur ce sujet, le père d'un jeune apprenti-musicien se contente d'appeler son fils. Celui-ci installe ses lames, laissées libres, sur deux boudins d'herbe sèche pour les éloigner du sol sans, pour autant, avoir besoin de creuser une fosse de résonance comme c'est parfois le cas. Comme explication verbale, son père se contente de faire remarquer qu'il n'y a que sept lames, non fixées, alors que l'instrument *normal* en a treize, montées sur un cadre.

A nous d'observer, d'écouter, de comparer et de traduire en mots ! De nouvelles questions surgiront alors et l'enquêteur devra poursuivre son harcèlement verbal...

Si ces problèmes relatifs aux modes de communication sont bien réels, ils ne sont pas insurmontables, et c'est l'occasion de mesurer le fossé qui sépare ce que l'on voit de ce que l'on vous dit, du fait d'une économie de mots qui, chez l'informateur, confine souvent à l'avarice.

Au même questionnement relatif à l'apprentissage du jeu d'un autre type de xylophone, à seize lames disposées de façon continue du grave à l'aigu, le musicien virtuose que nous interrogions s'est contenté d'attirer le jeune garçon qui était près de lui, de l'installer entre ses jambes et de lui faire frapper les touches en lui tenant les poignets : le tout sans commentaire.

Mais il est évident que l'on ne peut se contenter de regarder si l'on ne veut pas rester à la surface des choses. Dans le cas, bien simple pourtant, du xylophone préparé spécialement pour l'apprentissage, il est clair que, là où le voyageur, le fonctionnaire (local ou étranger), ou même l'anthropologue, ne verra que quelques morceaux de bois frappés par jeu par un enfant, le curieux de musique

trouvera une voie d'accès vers une réalité ethno-musicale complexe. Cette remarque, qui peut sembler caricaturale, vise un comportement relevant pourtant de la démarche qui a donné lieu à tant d'erreurs et qui a fait dire et écrire tant de contre-vérités au sujet des cultures africaines.

Dans le cas du xylophone en question, sans entrer dans les détails de facture, qui sortiraient de notre sujet, on peut mentionner les traits principaux qui le distinguent tant des instruments de la même famille en usage dans les régions proches que de l'instrument destiné à son apprentissage.

Les normes concernent tout d'abord l'élément essentiel de l'instrument, à savoir le clavier. Le nombre de touches est immuable: il y en a treize. Cette fixité ne se retrouve pas partout. Chez les peuples voisins (du point de vue tant géographique que culturel) les xylophones accordés du grave à l'aigu en progression continue peuvent comporter un nombre variable de touches. On le constate *de visu*; quant au pourquoi de ces différences, il semble tenir à la décision purement individuelle de chaque usager. Cela signifie donc que la symbolique des nombres, si répandue en Afrique, ne s'applique pas ici. D'après ce que l'on nous a dit (à plusieurs reprises et à des occasions différentes): les musiciens maîtrisant parfaitement le jeu de l'instrument ont la latitude d'ajouter des touches, n'étant limités que par la nécessité d'obtenir des degrés identifiables par rapport à l'échelle, tant dans l'extrême grave que dans le suraigu.

La gamme utilisée est pentatonique de même que chez les Sara-Kaba, où la disposition des lames relève d'une conception tout à fait différente dont l'énoncé, dans sa brièveté, est loin de laisser supposer la richesse d'information qu'il recèle.

En gros, on vous dit que les lames vont « par familles ». En fait il s'agit plutôt d'un clivage par générations soit: grand-mère – mère – enfant. Le passage d'une génération à l'autre étant exprimé, d'abord, par un saut d'octave. La grand-mère donne le son le plus grave de sa « famille », la mère, l'octave supérieure et l'enfant une octave encore au dessus. Le timbre est également pris en considération, comme on le verra à propos des mirlitons posés sur certains des résonateurs.

Quant à la disposition de ces familles, elle se fait, sur l'ensemble du clavier, selon une fausse symétrie. Les grand-mères n'apparaissent que dans les groupes des extrémités, soit trois lames à gauche et trois lames à droite; les enfants se trouvent aux extrémités, puis les mères et enfin les grand-mères en convergeant vers le centre.

Suivant la même progression viennent ensuite deux fois deux lames: enfant-mère. C'est à cet endroit qu'apparaît une disparité entre le côté gauche et le côté droit. Du côté gauche (en se plaçant dans la position du musicien qui regarde le clavier), les cinq premières lames sont suivies d'une seconde paire enfant-mère; du côté droit, la sixième lame en partant de l'extrémité est muette. Parfois, elle ne porte pas de résonateur; mais, le plus souvent, on vous montre que la calebasse correspondante sert à ranger une petite réserve de cire et de membranes de mirliton.

Ces mirlitons sont insérés dans le flanc de certains des résonateurs, dont ils modifient le timbre d'une façon qui sera précisée dans le « discours » mentionné à la fin de cet article. Il convient de noter ici que les lames dont le résonateur ne

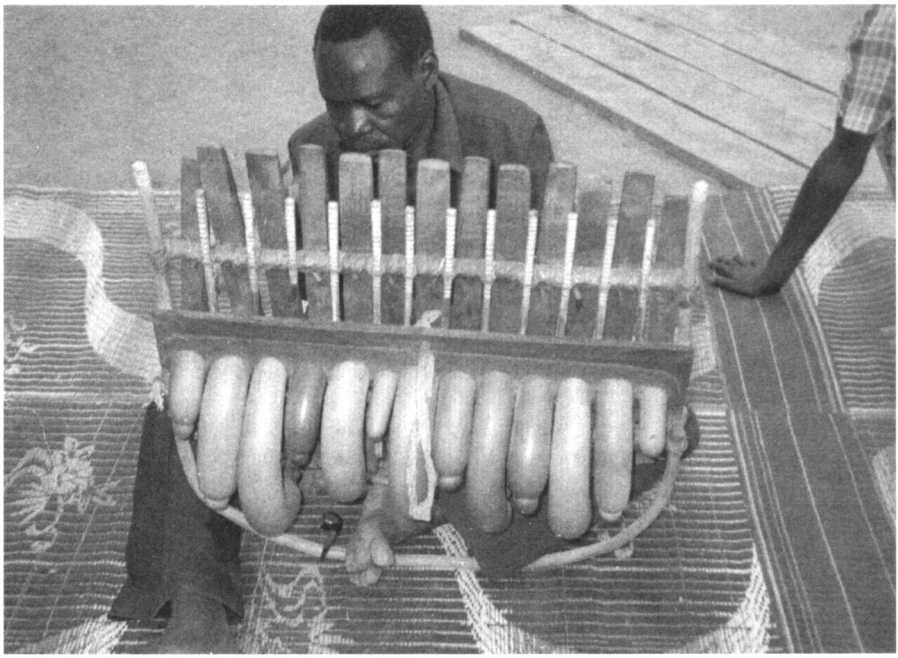


Fig. 2a et 2b: Le facteur de xylophones sara-kaba Kossi Tagui à Kyabé (Tchad).

porte pas de mirliton sont celles qui correspondent aux voix des « enfants » des différentes familles.

L'un des caractères spécifiques des xylophones sara-kaba est une technique de jeu liée à la disposition des lames qui vient d'être décrite.

Le musicien utilise quatre battes, deux dans chaque main. Il frappe donc deux touches à la fois de la même main. Ce sont toujours deux lames contiguës appartenant impérativement à la même famille, c'est-à-dire sonnant à l'octave l'une de l'autre. Une exception à cette règle est due à la présence de la lame muette. Sans modifier son geste il a la possibilité de faire entendre le son d'une seule lame, celle qui est contiguë à la muette, soit à droite, soit à gauche. C'est ce qu'il fait généralement quand il commence à jouer. Il exécute alors une sorte de trille en alternant ses deux mains.

Un discours sur la musique

Tout ce qui vient d'être dit sur le mutisme systématique des musiciens au sujet de leur moyen d'expression pourrait sembler infirmé par ce qui va suivre. Cependant, on peut poser une hypothèse susceptible d'éclairer cette apparente contradiction ou, tout au moins, de donner des éléments de discussion.

Au cours d'une mission au Tchad en 1994 j'ai eu, en effet, la chance d'enregistrer un musicien[1] en mesure d'expliquer avec précision et clarté les différentes opérations qui permettent de fabriquer ou de restaurer des xylophones, de les accorder et d'en régler le timbre. Ces explications n'ont pas été données dans l'abstrait, mais constituent le commentaire des différentes interventions qu'il est en train d'accomplir. A défaut de pouvoir en faire entendre l'enregistrement, je me contenterai de donner un bref résumé de ce qu'il dit concernant chaque phase de son travail.

Il commence par une remarque moqueuse à l'adresse des collecteurs de l'instrument qu'il est en train de remonter. Constatant que les résonateurs ont été numérotés pour éviter tout risque de confusion quant à la lame à laquelle chacun d'eux doit être adapté, il déclare en souriant que, pour sa part, cette précaution est tout à fait inutile. Il lui suffit, en effet, de souffler dans la courge, utilisée comme une flûte, et de frapper la lame pour comparer les sons obtenus et les apparier sans hésitation. Les légères différences de hauteur qui peuvent subsister sont ensuite corrigées à l'aide d'anneaux de cire placés sur l'orifice de la courge qui est tourné vers la lame.

Un second orifice est ménagé au flanc de la courge et peut être recouvert d'une membrane de mirliton. Il est utilisé pour modifier, non plus la hauteur du son, mais son timbre. Les deux notions de timbre et d'intensité sont ressenties comme étroitement liées. Il tend et détend la membrane en agissant sur la cire qui la maintient, puis frappe la touche pour faire constater les changements de sonorité qui en résultent.

---

[1] Toïngar Keyba Natar, fondateur d'un atelier d'instruments de musique traditionnels à N'Djaména.

Il est très pédagogue et réitère l'opération, ce qui l'amène tout naturellement à évoquer quelques souvenirs en rapport avec le sujet. Il raconte notamment l'anecdote suivante. Lors d'une fête de fin de saison sèche, dans un village proche de N'Djaména, pendant qu'il jouait, les nuages s'amoncelèrent et une pluie diluvienne s'abattit sur les participants. Il décrit le bonheur ambiant, les danses et les cris de joie des villageois qui le poussaient à jouer encore et encore pour que la pluie soit durable. Hélas, les membranes en cocon d'araignée des résonateurs, endommagées par ce déluge inopiné, n'assumaient plus leur rôle, et l'instrument ne sonnait plus comme il était souhaitable pour se faire entendre dans cette atmosphère de foule en liesse.

Le musicien eut alors l'idée de demander des feuilles de papier à cigarettes pour remplacer son cocon d'araignée. La quantité de papier disponible étant insuffisante, il se tourna alors vers le plastique de certains sacs donnés par les commerçants, après avoir réfléchi sur le fait qu'il suffisait d'avoir une « toile » très mince et qui supporte d'être bien tendue pour obtenir un mirliton vibrant convenablement dès que *sa* touche était elle-même mise en vibration. Depuis cet épisode, dit-il, il utilise couramment le plastique au lieu du cocon d'araignée, de la membrane d'aile de chauve-souris ou même de la vessie de tétrodon, qui est pourtant relativement résistante. Pour conclure, il remarque au passage qu'en ville, les murs des maisons sont propres et que, de ce fait, les cocons d'araignées sont rares.

Revenant à ce qu'il nomme « la forme » des touches, il explique que, quand on en amincit la partie centrale, on obtient un son de plus en plus grave. Pour faire monter le son vers l'aigu, il faut alléger les extrémités. Par conséquent, si l'on a trop aminci l'une ou l'autre des extrémités il faut les alourdir avec de la cire pour faire redescendre le son vers le grave. C'est la raison pour laquelle on trouve souvent, sur la partie gauche du cadre de certains xylophones, une petite réserve de cire pour les cas où il s'avère nécessaire de rectifier l'accord. Grâce à la cire, on peut donc modifier sensiblement la hauteur d'une lame sans qu'il soit nécessaire de la retailler. C'est ainsi que l'on procède quand des musiciens nombreux sont rassemblés et décident de jouer ensemble. A titre d'exemple je peux signaler qu'à l'occasion des funérailles de l'ex-président Tombalbaye, j'ai vu des regroupements de quinze et même dix-sept xylophones jouant ensemble. Grâce à l'utilisation de la cire, tant sur les lames que sur les résonateurs, les rectifications d'accord rendaient les instruments parfaitement compatibles.

De tels rassemblements sont peu fréquents, mais on a souvent besoin, néammoins, d'affiner l'accord, simplement en raison du « changement de climat » que suscite notamment le passage du jour à la nuit.

Sur les xylophones sara-kaba, dont les lames sont disposées par « familles », on met la cire uniquement sur l'entrée des calebasses, notamment pour obtenir un intervalle précis entre ce que notre musicien nomme « des sons égaux mais dont l'un est plus aigu que l'autre » c'est-à-dire distants d'une octave.

Revenant aux xylophones *kindi* dont les touches sont disposées en continuité du grave à l'aigu, il fait remarquer que, depuis un degré quelconque, cette octave se retrouve sur la sixième touche qui suit (l'échelle, en effet, est pentatonique).

On se sert de cela pour enseigner «les chansons» aux débutants. On les leur fait jouer en frappant simultanément les touches à l'octave. Rappelons que, pour les instruments de ce type, le musicien utilise une seule batte dans chaque main.

Quand il s'agit de bons musiciens, c'est la main gauche qui «joue la chanson» pendant que la main droite «se balade». C'est à cette indépendance, à cette liberté autonome de la main droite que l'on juge l'habileté des xylophonistes.

Ce bref aperçu permet de constater que ce musicien parle de tout ce qui concerne ces instruments avec autant de facilité que de compétence. Après tant d'expériences au cours desquelles on n'obtient d'autres réponses que des monosyllabes, voire pas de syllabes du tout, on doit se demander si cette différence de comportement repose uniquement sur une particularité de tempérament individuel ou s'il entre en jeu des causes plus générales d'ordre sociologique.

A défaut de pouvoir fournir une réponse scientifiquement recevable à un problème aussi complexe, je m'aventurerai à proposer quelques éléments de réflexion.

On observera tout d'abord que le discours exceptionnel qui vient d'être évoqué est le fait d'un musicien qui est en même temps facteur et restaurateur d'instruments divers (et non seulement d'une espèce unique de xylophones comme c'est le cas de la plupart des musiciens des villages). Il n'est donc pas le praticien d'une seule musique dans laquelle il serait baigné depuis l'enfance. Là réside, sans doute, l'essentiel de sa différence.

En milieu traditionnel, semble-t-il, la musique et les conduites qui s'y rattachent sont perçues comme relevant de l'évidence. Au même titre, par exemple, que de voir un bébé téter, puis marcher, puis, un peu plus tard, parler semble si *normal* que ce constat ne donne pas lieu à des considérations particulières, produire de la musique, *sa musique,* n'engendre chez la plupart des gens aucun besoin de commentaire.

Seuls, quelques individus, du fait soit de leur caractère propre, soit des circonstances où la vie les a plongés, soit des deux à la fois, prennent un certain recul par rapport à cette activité si particulière qui consiste à faire du son signifiant. C'est ce recul nécessaire qui les amène à conceptualiser, à se poser des questions sur le pourquoi et le comment de tout ce qui touche à la musique, à ses caractères propres, aux moyens de la faire et aux effets qu'elle produit sur ceux qui l'écoutent.

Prenons garde de ne pas oublier que, même dans un contexte comme celui des cultures dites occidentales, qui survalorisent le rationnel, une majorité de gens ont l'impression que notre gamme tempérée est *naturelle* et ignorent que des peuples entiers ont un système différent (qui leur semble tout aussi naturel) de division de l'octave. Découvrant cela fortuitement, nous savons que le premier réflexe de chacun est de penser que les autres jouent faux. Constat fructueux si toutefois il conduit à se demander: qu'est-ce que jouer juste ?

RÉSUMÉ

Cet article pose comme première remarque que le moyen le plus habituel utilisé spontanément par les musiciens traditionnels pour s'exprimer sur la musique est de montrer, de *faire* musicalement, comme il est indiqué dans le titre, plutôt que de conceptualiser et de s'expliquer en paroles. Cette opinion est étayée par un certain nombre d'exemples tirés de l'expérience de terrain de l'auteur chez différentes populations tchadiennes : des Sahariens aux Soudanais. Cependant, à propos des xylophones notamment, certains musiciens et plus encore des facteurs d'instruments expriment verbalement les procédés utilisés pour la fabrication, l'accord et le jeu de l'instrument. La question posée *in fine* est : peut-on conjecturer des raisons, autres que de simples différences individuelles, qui permettent à certains de vaincre l'habituel réflexe du non-dit.

ABSTRACT

When saying is doing. *The initial point made in this article is that when traditional musicians refer to what they do musically, their usual reaction tends to be to demonstrate it rather than to try and conceptualise and explain things through words. This view is backed up here by a number of concrete examples drawn from the author's field work experience amongst the peoples of Chad – ranging from the Saharan peoples to the Sudanese. Some musicians and particularly instrument makers do however describe methods used in the making, tuning and playing of instruments. The ultimate question posed is therefore : may one speculate on the reasons, other than those stemming from individual differences of character, that enable some to overcome the usual reaction of leaving explanations unsaid.*

NOMMER, NARRER, COMMENTER
Manières de dire la musique selon les Bochimans Jul'hoansi (Namibie)

Emmanuelle Olivier

> «Cette invention merveilleuse de composer de ving-cinq ou trente sons cette infinie variété de mots, qui, n'ayant rien de semblable en eux-mêmes à ce qui se passe dans notre esprit, ne laissent pas d'en découvrir aux autres tout le secret, et de faire entendre à ceux qui n'y peuvent pénétrer, tout ce que nous concevons, et tous les divers mouvement de notre âme.
>
> Ainsi l'on peut définir les mots, des sons distincts et articulés, dont les hommes ont fait des signes pour signifier leur pensée»
>
> ARNAULD et LANCELOT, *Grammaire de Port Royal*: 22

Comme bien des populations africaines, les Bochimans Jul'hoansi[1] établis au nord du désert du Kalahari en Namibie n'ont pas élaboré de théorie sur leur musique. Ils ont néanmoins développé un discours qui, à bien des égards, peut être qualifié d'analytique. Termes et expressions vernaculaires, récits, commentaires reflètent la représentation que les Jul'hoansi se font de leur musique[2].

Cet article vise, par l'étude des divers énoncés linguistiques vernaculaires, à comprendre la musique des Jul'hoansi, telle qu'ils la conçoivent. Car, comme le note Hugo Zemp:

> «Un entretien directif centré sur les concepts musicaux ne donnera sans doute que peu de résultats s'il n'est pas précédé d'une connaissance approfondie de la terminologie utilisée par les musiciens» (Zemp 1979: 33).

Il sera ici question du système musical proprement dit, et non pas de la musique au sein du monde social[3]. Mon propos se limitera de plus à la musique vocale,

---

1 Pour écrire le jul'hoan – la langue des Jul'hoansi –, je me suis appuyée sur l'ouvrage de Patrick Dickens *English-Jul'hoan. Jul'hoan-English Dictionary*. Son mode de transcription a été accepté par le Ministère de l'Education et de la Culture namibien comme orthographe officielle de cette langue. Les signes |, !, ≠ et || indiquent les clics, claquements de la langue en quatre positions du palais, pertinents dans cette langue.

2 Mes plus vifs remerciements vont à Simha Arom pour ses conseils et remarques constructives lors de la rédaction de cet article.

3 Bien que les Jul'hoansi aient un mode de classification de leur patrimoine musical extrêmement précis et complexe, mais qui constituerait à lui seul le sujet d'un article.

prédominante dans cette culture : chants plurivocaux contrapuntiques *a cappella* ou avec accompagnement rythmique.

J'envisagerai ce que les Jul'hoansi disent sur leur musique et comment ils le disent. Sera ainsi posé le « problème central des relations entre la musique d'un côté et de l'autre l'appareil verbal et conceptuel qui l'accompagne » (Molino 1991 : 75). Il s'agit pour l'essentiel des questions suivantes : quels sont les traits musicaux pris en compte dans le discours vernaculaire ? Qu'est-ce qui est nommé/non nommé ? Quels types d'énoncés utilisent les Jul'hoansi ? – Un métalangage *métaphorique* ? – Un discours comme *fondement* et *légitimation* de la pratique musicale ? – Ou bien un métalangage *intégré*, *spécifique* à l'objet musical (*ibid* : 81) ?

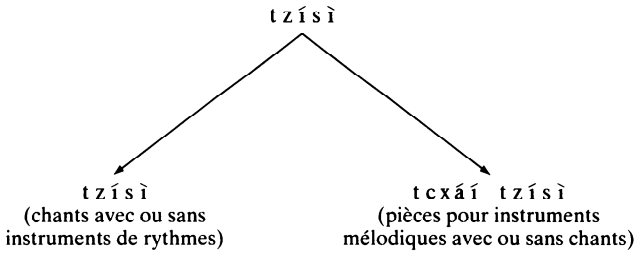
Par la confrontation de ce que disent les Jul'hoansi avec les résultats de l'analyse musicale, on verra si l'ensemble ou une partie seulement des données se corroborent, c'est-à-dire si, et dans quelle mesure, les Jul'hoansi fondent leur représentation du système musical sur une réalité acoustique.

C'est non pas l'explicite, mais ce qui peut le devenir qui sera ainsi appréhendé. En effet, l'implicite se révèle être souvent de l'explicite qui, au sein d'une société, n'a pas besoin d'être énoncé puisque tous ses membres partagent le même « environnement cognitif » (Sperber et Wilson 1989 : 65), c'est-à-dire un ensemble de connaissances dont les représentations mentales leur sont communes. C'est seulement dans des circonstances bien particulières d'apprentissage, que ce soit auprès des enfants ou à la demande de l'étranger chercheur, que certains faits langagiers sont explicités. Dans le cas des Jul'hoansi, ce travail d'explicitation a nécessité de longs mois d'enquête durant lesquels nombre de termes et d'expressions ont pu être mis au jour grâce aux enregistrements en *re-recording*, procédé qui permet d'isoler les différentes parties vocales ou instrumentales d'une pièce (Arom 1976 ; Olivier 1995). En effet, l'utilisation du *re-recording*, nécessaire à la transcription d'une musique plurilinéaire complexe, ne manque jamais de susciter des discussions spontanées à l'intérieur même de la communauté des musiciens. Leur étonnement à l'écoute des parties séparées des pièces se traduit par une verbalisation qui autrement n'aurait pu émerger, et qui témoigne de la manière dont ils conçoivent leur musique. Quant au chercheur, il se trouve en position d'envisager les parties isolément, en dehors du foisonnement sonore, ce qui lui permet de poser des questions sur les caractéristiques de chacune d'elles et sur les relations qu'elles entretiennent. Les musiciens sont ainsi à même de commenter ces exécutions expérimentales et d'expliquer des phénomènes qui, dans un contexte d'exécution collective, passeraient inaperçus.

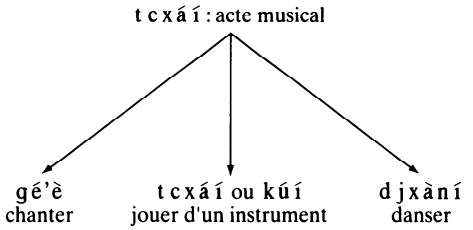
Les paragraphes qui suivent seront consacrés chacun à un objet du discours musical jul'hoan : division du patrimoine musical en chants, pièces instrumentales et danse ; accompagnement rythmique des chants ; plurivocalité (tessitures constitutives et procédés plurivocaux) ; création et apprentissage des chants ; versions épurées et système de variation.

Chanter, jouer d'un instrument, danser

Les Jul'hoansi possèdent un patrimoine musical riche de plus de 170 morceaux (t z í s ì [litt. «bouche»]), qu'ils groupent en chants (t z í s ì) dont certains sont dansés, et en pièces instrumentales (t c x á í t z í s ì [litt. «jouer d'un instrument – bouche»]), ce qui peut être représenté par le schéma suivant:



Le terme t c x á í désigne à la fois toute pratique musicale, et le jeu instrumental. Chacun de ces actes renvoie également à un autre syntagme plus précis: g é' è (chanter), k ú í (jouer d'un instrument) et d j x à n í (danser):



Alors que g é' è est propre au chant, k ú í signifie aussi jouer à un jeu, tandis que d j x à n í est le nom que les hommes utilisent pendant la chasse pour désigner l'eland (antilope *Taurotragus oryx*)[4].

[4] La raison pour laquelle le terme d j x à n í est employé dans ces deux contextes – chasse et danse – reste encore inconnue. Les Jul'hoansi affirment ne pas imiter cette antilope en dansant, sauf durant le rituel d'initiation des filles, lorsqu'un homme âgé qui symbolise l'eland mâle poursuit (pour séduire) les femmes/elands femelles. L'homme d j x à n í, quelques femmes ! a à h (litt. «courir/s'enfuir») devant lui, pendant que les autres exécutent des chants spécifiques à cette circonstance, dénommés n ǃ à n g t z í s ì (litt. «eland [nom commun] – chants») et que l'une d'elles t c x á í | x ò à ! a q (litt. «jouer – avec – fer»), c'est-à-dire entrechoque deux barres métalliques pour réaliser une figure rythmique, *spécifique à ces chants*. Le son produit par cet entrechoc est dit imiter le bruit que font les rotules des genoux avant de l'eland femelle qui trotte. Si le terme d j x à n í peut se comprendre dans ce contexte, ainsi que dans les rituels effectués avant et après la chasse d'elands, il demeure obscur dans les autres circonstances où la danse intervient (rituel de guérison, jeux chantés et dansés). S'agirait-il du glissement d'un sens particulier à un sens générique ?

L'accompagnement rythmique des voix

Les femmes accompagnent généralement leurs voix – d o hms ì – par des battements de mains – ||'ám. Elles matérialisent ainsi !à b à – qui désigne la pulsation isochrone ou une figure *aksak* – présente dans tous les chants. !à b à se superpose à ≠u – une ou plusieurs figures rythmiques spécifiques à chaque *catégorie*[5] de chants.

Les figures rythmiques et blocs polyrythmiques qui suivent sont proposés sous forme de tableau. Chaque bloc est propre à une catégorie musicale nommée (Miel, Pluie et Vent) ou non nommée (Corde 9). Les deux premières figures ont la même périodicité (4 pulsations ternaires), la troisième et la quatrième une périodicité différente (7 pulsations ternaires et *aksak* de 17 valeurs minimales).

pulsations	1			2			3			4		
≠u			•			•						•
!à b à	Δ			Δ			Δ			Δ		

Tableau 1: «Miel»

pulsations	1			2			3			4		
≠u	•		•				•			•		
!à b à Δ			Δ			Δ			Δ			

Tableau 2: «Vent»

pulsations	1			2			3			4			5			6			7		
≠u	•			•			•			•			•		•		•			•	
!à b à	Δ			Δ			Δ			Δ			Δ			Δ			Δ		

Tableau 3: «Pluie»

valeurs minimales	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
≠u	•		•			•			•		•		•			•	
!à b à	Δ			Δ			Δ		Δ		Δ			Δ		Δ	

Tableau 4: «Corde 9»

[5] Par *catégorie* j'entends un ensemble de pièces, possédant au moins un trait musical ou une combinaison de traits qui lui soit spécifique et, par conséquent, la distingue de toutes les autres catégories, indissociablement liée à une ou plusieurs circonstances précises et attestée en tant que telle, parce qu'elle est, soit désignée par un nom (*catégorie nommée*), soit reconnue sur la seule base d'un trait distinctif (*catégorie non nommée*). Lorsqu'une pièce isolée répond à tous ces critères, elle constitue une catégorie à elle seule. Cette définition est issue du groupe de recherche «Catégorisation» du département d'ethnomusicologie du Lacito-CNRS, dirigé par Simha Arom et comprenant Vincent Dehoux, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier et Hervé Rivière.

Les Jul'hoansi distinguent et nomment deux timbres que produisent les battements de mains: !à bà /≠u t sáú-kà (litt. «pulsation/fig. rythm. – s'élever») désigne des battements percutants, qui produisent un son aigu. Selon les Jul'hoansi, ils permettent au guérisseur[6] d'entrer plus facilement en transe durant un rituel de guérison[7]. A l'inverse, !à bà /≠u t zèmà (litt. «pulsation/fig. rythm. – petite») indique un battement doux. Durant un rituel de guérison, le guérisseur peut reprocher aux femmes de battre trop doucement, ce qui est censé affaiblir son action[8].

Les battements de mains peuvent être variés, ce que les Jul'hoansi expriment par l'expression générique ǁ'ám !xà ì à (litt. «battre des mains – couper»). En réalité, cela concerne seulement la battue isochrone: !à bà !xà ì à. Couper c'est interrompre la régularité des battements: la pulsation, toujours ternaire, est alors subdivisée en 2 + 1 valeurs minimales. Une seule femme s'en charge tandis que les autres continuent à battre la pulsation.

La plurivocalité

Les chants jul'hoan peuvent être exécutés aussi bien par un chœur que par une seule personne. Dans le premier cas, plusieurs lignes mélodiques se superposent et créent du contrepoint. Si l'intention des chanteurs est bien de produire autant de lignes qu'il y a d'exécutants, il semble cependant improbable qu'elles soient toutes structurellement différentes.

Les tessitures constitutives

Les Jul'hoansi regroupent les lignes mélodiques superposées en trois *tessitures* appelées voix – d o hm s ì. Chaque tessiture porte plusieurs noms:

- *tessiture aiguë*
  - !'a í c í (litt. «sommet»). Ce terme est ordinairement employé dans un autre contexte: «la voix qui est appelée 'sommet', c'est comme lorsque, face à une pile de couverture, on demande celle qui se trouve au sommet parce que la couleur nous plaît» explique une femme jul'hoan.

---

[6] Guérisseur est la traduction de «healer», terme utilisé par les anthropologues anglophones (notamment Lorna Marshall 1962, 1969; Richard Lee 1968, 1984; Megan Biesele 1978, 1993) pour désigner un spécialiste, homme ou femme qui, durant un rituel de guérison, entre en transe, communique avec les âmes des défunts responsables de la maladie pour extraire celle-ci du corps de la personne affectée.

[7] Dans le même contexte, t s áú se rapporte également aux voix qui s'élèvent dans l'aigu.

[8] Tz èmà signifie usuellement le petit de l'animal, mais s'applique aussi à un chant nouvellement créé qui appartient à une catégorie déjà existante (cf. paragraphe sur l'origine des chants), ainsi qu'à la voix dont le volume diminue lorsque le chant s'achève – g è' é t z èmà (litt. «chanter – petit»).

- dohm cùì (litt. «voix – aiguë»).
- ≠'àn (litt. «aller de l'avant, être en tête»). Pour la plupart des communautés jul'hoan, c'est la voix principale. ≠'àn signifie également être en tête d'une file, c'est-à-dire être responsable du bon déroulement de la marche; ce rôle incombe à celui qui connaît le mieux le chemin.

– *tessiture médiane*
- ǁ'ámí (litt. «centre»). Considérée par quelques communautés jul'hoan comme la voix principale autour de laquelle s'entrelacent les autres, ǁ^{q}ámí désigne également le centre, le cœur d'une hutte ou d'un village.
- n≠uù n!áng (litt. «milieu – intérieur»). Tombé en désuétude chez les jeunes, ce terme n'est plus utilisé que par les personnes âgées.

– *tessiture grave*
- bòrò (grave).
- dohm tih (litt. «voix – lourde»). La voix est «lourde» comme peuvent l'être un gros fagot de bois ou un quartier de viande à transporter.
- dohm n!a'àn (litt. «voix – gros/vieux»). N!a'àn se place aussi après le nom d'une personne âgée (par exemple Beh n!a'àn), en signe de respect; il indique l'ancienneté d'un chant et sa puissance (le chant tzí n!a'àn n!a^{q}àn est souvent entonné au début du rituel de guérison pour faciliter l'entrée en transe du guérisseur, car il est censé contenir beaucoup de n|om, l'énergie surnaturelle). N!a'àn est également synonyme de mâle. Seules les voix des femmes âgées et des hommes s'inscrivent en effet dans cette tessiture.
- tòànsí (litt. «dernier») désigne le dernier de la file. C'est un synonyme de facultatif. Dans les chants de jeu exécutés uniquement par les fillettes et les jeunes femmes, cette voix est absente.

Les Jul'hoansi sont capables d'identifier tout chant à l'écoute d'une seule ligne mélodique située dans n'importe laquelle des trois tessitures.

Les procédés plurivocaux

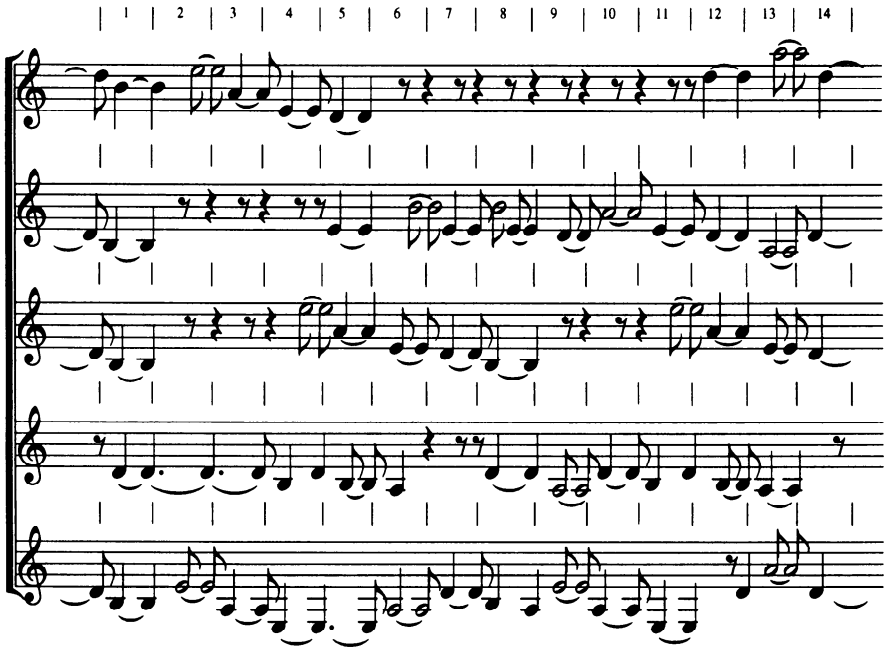
Que renferment les trois tessitures, ces cadres de hauteur à l'intérieur desquels s'inscrivent les lignes mélodiques ? En d'autres termes, comment les Jul'hoansi produisent-ils du contrepoint ?

Pour répondre à ces questions, on prendra comme point de départ le discours des chanteurs sur la courbe descendante de toute ligne mélodique. « Chaque voix commence toujours dans l'aigu puis descend progressivement jusqu'à un certain point. A ce moment là, elle remonte directement dans l'aigu pour reprendre son cheminement descendant », disent-ils en substance. La même opération se répète ainsi jusqu'à la fin de l'exécution du chant.

Toutes les voix épousent donc le même type de contour mélodique, mais situé à des registres de hauteur différents. Ce que les Jul'hoansi traduisent par deux

expressions synonymes: g è ⁿ é k ò à ≠a e h k è (litt. «chanter – dessous – ceci») et g è ⁿ è t z í ≠a e h (litt. «chanter – chant – dessous»). Le matériau mélodique correspondant à la tessiture principale est transposé aux autres tessitures. L'intention des chanteurs est en effet d'exécuter la «même chose mais plus bas».

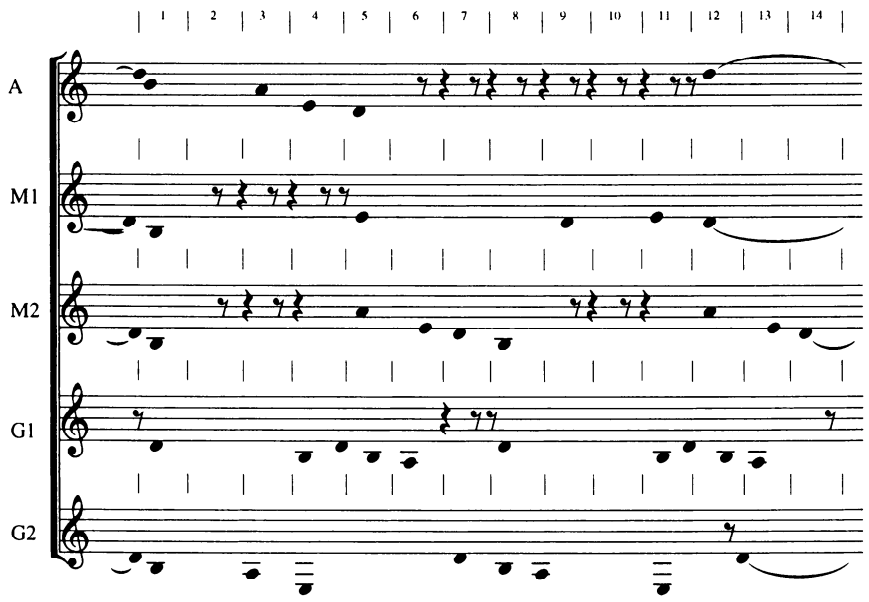
C'est ce que montre la transcription du chant «Pluie» (g!à t z í) dont une seule période est représentée ci-après. Elle comprend quatorze pulsations, chacune divisée en trois valeurs minimales. Le chant est fondé sur l'échelle tétratonique ré mi la si.



Transcription 1 : «Pluie», période 3.
A désigne la tessiture aiguë, M la tessiture médiane et G la tessiture grave.

Chacune des cinq lignes mélodiques du chant «Pluie» constitue une séquence fondée sur la succession des degrés de l'échelle en mouvement conjoint descendant. Ces *degrés appuis* sont séparés par les mêmes notes de l'échelle, mais disposées dans un ordre différent – les *notes intermédiaires*, notées sous forme de blanches –, produisant ainsi une alternance irrégulière de mouvements descendants et ascendants. La ligne mélodique peut être découpée en *segments* sur la base de la répétition de cette courbe descendante. En effet, lorsqu'elle a atteint son point le plus bas, elle remonte dans l'aigu et reprend sa pente descendante. La courbe mélodique peut toutefois être interrompue pour osciller autour d'une note (M1 : pulsations 8-11; G1 : pulsations 3-5). Malgré cette légère irrégularité, elle demeure globalement descendante. Le matériau mélodique situé dans la tessiture principale

(aiguë) est transposé à la quarte (M2), à la septième (M1) et à l'octave inférieure (G1 et G2). Ce qui peut être représenté par la transcription schématique suivante, comprenant les seules notes qui forment le contour mélodique.



Transcription 2: « Pluie », période 3. Contour mélodique seul.

On remarque également que les segments des lignes mélodiques qui figurent dans les trois tessitures se tuilent, ce qui fait dire aux Jul'hoansi que les voix ǁ k á é ǁ k á é k h ò è (litt. « assembler – chacun ») s'emboîtent l'une dans l'autre.

Pour les Jul'hoansi, la plurivocalité naît de la transposition du même matériau mélodique dans trois registres de hauteur et du tuilage entre les diverses lignes mélodiques.

La création de chants et leur apprentissage

Les chants de guérison, qui totalisent environ la moitié du patrimoine musical jul'hoan, sont créés par les guérisseurs[9]. Le dieu créateur ou les âmes des défunts « donnent » de nouveaux n | o m t z í s ì à certains guérisseurs (tous ne créent pas de chants), en état de songe ou de transe (Marshall 1969: 366). Ces chants apparaissent

[9] L'origine des autres pièces est plus obscure: les Jul'hoansi ne font mention d'aucun autre mythe de création. Leurs explications étant beaucoup moins précises, je n'en fais pas mention ici.

pour soigner le conjoint du guérisseur ainsi que lui-même et le reste de sa famille à la suite d'une maladie due à de multiples causes, telles que la transgression des règles de parenté concernant le mariage, le partage inéquitable de nourriture ou d'autres biens matériels, et la séparation forcée des membres d'une même famille.

Aucun mystère n'entoure la création des chants: les guérisseurs font le récit des circonstances, toujours graves, qui précèdent la phase de création, discourent sur ce don reçu des défunts et sur la manière dont le nouveau chant est à son tour transmis à l'entourage des récipiendaires.

Selon les Jul'hoansi, la création d'un chant et son apprentissage par les membres du groupe s'effectuent comme suit[10]: durant son sommeil, le guérisseur écoute puis exécute la nouvelle pièce avec les esprits des morts. Ces derniers chantent dans trois tessitures en faisant des variations – ils d à b ì ou m à n ì (litt. «changer de direction / tourner / se transformer en quelque chose d'autre») –, tandis que le guérisseur répète une mélodie épurée située dans la tessiture principale – il g è' é ≠' à n (litt. «chanter – aller de l'avant / être en tête») ou g è" é s ò à n (litt. chanter – facile) ou ≠' á ú c è g è' é (litt. «lentement – chanter») –, puis en y ajoutant des variations[11].

Le lendemain matin, le guérisseur chante une épure située dans la tessiture principale à son conjoint qui, en un premier temps, le suit – || x à m (litt. «suivre, accompagner») –, mais avec l'intention, dès le début, de ne pas reproduire à l'identique ce que le guérisseur chante. Celui-ci exécute successivement plusieurs lignes mélodiques dans cette tessiture.

Les versions épurées

Une fois que ces lignes mélodiques sont mémorisées et exécutées sans, puis avec variations, le conjoint élabore des versions épurées dans chacune des deux tessitures secondaires. L'une des lignes mélodiques de la tessiture principale est ensuite transmise aux autres membres du village qui essaient à leur tour de l'imiter sans la reproduire exactement – g è' é ≠' ò à (litt. «chanter – semblable»). Le processus d'apprentissage est identique à celui employé par le guérisseur pour transmettre le chant à son conjoint. Chaque chanteur crée sa propre ligne mélodique de référence dans la tessiture qui convient le mieux à sa voix. C'est seulement ensuite qu'il élaborera de nouvelles lignes mélodiques dans la même tessiture, auxquelles il ajoutera des variations.

---

[10] La description du processus d'apprentissage est valable aussi bien pour les chants nouvellement créés que pour ceux, plus anciens, à peine introduits dans un village. Ce processus est identique pour tous les chants du patrimoine musical jul'hoan, que l'enseignant soit guérisseur ou non.

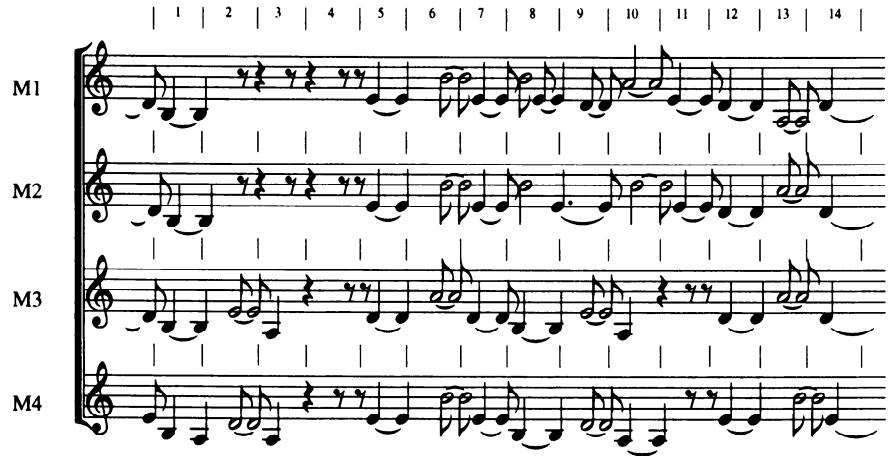
[11] Les nouvelles pièces peuvent prendre des noms inédits donnés par le dieu ou par les morts – dans ce cas, ces derniers créent également une figure rythmique d'accompagnement spécifique -, mais aussi emprunter un nom déjà existant: c'est pourquoi plusieurs chants de guérison sont appelés Girafe, Eland, Oryx ou Miel. Les Jul'hoansi ajoutent alors à ce nom un qualificatif qui permet de les «dater» les uns par rapport aux autres: le chant le plus ancien devient n!a'à n (vieux) quand un deuxième – t z è mà (jeune) – est créé. Il prend le nom de n!a'à n n!a'à n (vieux vieux) quand apparaît un troisième – t z è mà – alors que le deuxième devient n!a'à n. Les suivants sont tous appelés t z è mà.

Gè'é ≠'àn, gè'é sòàn et ≠'áúcè gè'é signifient exécuter une ligne mélodique épurée, c'est-à-dire privée de variations, quelle que soit la tessiture dans laquelle elle se situe:

- gè'é ≠'àn (litt. «chanter – aller de l'avant / être en tête»): dans un contexte d'apprentissage, cette expression traduit le caractère «minimal» du parcours mélodique. C'est chanter tout droit, sans tourner – mànì – autour des notes.
- gè'é sòàn (litt. «chanter – facile»): cette expression renvoie au contexte d'apprentissage d'un chant. En «chantant facile», le débutant acquiert la base qu'il gardera en tête à chaque exécution et sur laquelle il élaborera ensuite des variations.
- ≠'áúcè gè'é (litt. «lentement – chanter»): «lentement» fait référence non pas au tempo proprement dit, mais aux notes de longue durée qui donnent une impression de lenteur.

Les versions épurées tiennent lieu de référence permettant aux exécutants de se repérer l'un par rapport à l'autre à tout moment de la pièce, et donc de pouvoir chanter ensemble. Cependant, lorsque plusieurs personnes exécutent une mélodie épurée dans la même tessiture, le résultat sera sensiblement différent. De plus, une seule personne est à même de chanter, dans chaque tessiture, et pour toute pièce, plusieurs versions épurées; les Jul'hoansi les considèrent comme «les mêmes tout en étant un peu différentes», ce que je traduis par *équivalentes*: elles ont un «air de famille».

La transcription ci-après représente quatre versions épurées du chant «Pluie» dans la tessiture médiane. Les notes appuis sont représentées par des noires, les notes intermédiaires par des blanches.



Transcription 3: «Pluie», quatre versions épurées dans la tessiture médiane (M).

Les points communs entre ces versions épurées dans la même tessiture touchent le contour mélodique descendant par mouvement conjoint.

Leurs différences concernent:

- les notes qui forment le contour et l'ambitus des segments;
- les notes intermédiaires entre les mêmes notes appuis;
- le découpage mélodique: les versions M1 et M2 sont constituées chacune d'un seul segment qui s'étend sur 14 pulsations, tandis que M3 et M4 en comprennent deux (répétition du même) qui durent chacun 7 pulsations. Des périodes à 14 et à 7 pulsations se superposent donc.

Précisons que les versions épurées situées dans la tessiture principale sont considérées par les Jul'hoansi comme plus épurées que les autres, car «elles leur sont antérieures». Les chanteurs disent en substance que «les voix 'faciles' du 'sommet' ou du 'centre' sont plus 'faciles' que les autres car ce sont elles que l'on enseigne en premier». Ils affirment cependant que les versions dans les deux autres tessitures restent épurées, mais à un degré moindre.

Comme il apparaît dans le processus d'apprentissage, les lignes mélodiques s'élaborent les unes par rapport aux autres et non pas d'après une source unique et fixe, la version épurée créée par le guérisseur. Car, une fois que cette version originelle a servi de repère aux suivantes, elle est soit englobée dans le stock des versions épurées, soit oubliée. Dans le premier cas, elle ne conserve pas de statut référentiel: elle n'est pas plus représentative que les autres.

La variation

Chaque épure est ensuite enrichie de variations. Mais on peut se demander ce que les Jul'hoansi entendent par d à b ì ou m à n ì, en d'autres termes, quels sont les paramètres touchés par la variation.

Le degré de variabilité est tout d'abord inversement proportionnel au nombre de chanteurs en présence:

- lorsque le groupe est restreint, chaque exécutant réalise de nombreuses variations. S'instaure alors une sorte de compétition: c'est à qui réalise le plus de variations.
- quand un groupe large se réunit, les chanteurs
  - «partagent les variations» – d à b ì ‖ k à è à k h ò è (litt. «varier – partager – ensemble»). Ils se placent en fonction de leur tessiture vocale et chaque groupe exécute le même type de variations afin d'éviter un «trop plein» qui n'est pas apprécié et qui nuirait à l'identification du chant.
  - «s'asseoient dans une tessiture» – ! a í c í / ‖ ' á m í / b ò r ò n | á n g (litt. «sommet/centre/grave – s'asseoir»). Ils y restent et réalisent peu de variations.

Les Jul'hoansi nomment les variations qui concernent la périodicité même du chant ainsi que le passage d'une tessiture à une autre.

Irrégularité métrique

Comme dans bien d'autres sociétés d'Afrique subsaharienne, les chants jul'hoan sont basés sur les principes de répétition et de variation (Arom 1985 : 409). Leur matériau musical est réitéré – de façon variée – à l'intérieur d'une période dont la durée est parfois irrégulière. Les Jul'hoansi possèdent deux expressions vernaculaires, la première – g è' é g!à' í n (litt. «chanter – long») – pour désigner l'allongement de la durée de la période, et la seconde – g è' è !òmà (litt. «chanter – court») – son raccourcissement. Ils expliquent qu'une seule personne à la fois peut alterner «voix courte» – d o h m a g≠à' í n – et «voix longue» – d o h m a !òmà – afin que le chant reste reconnaissable à son cadre métrique.

Passage d'une tessiture à une autre

Les Jul'hoansi considèrent le passage, en cours d'exécution, d'une tessiture à une autre comme relevant de la variation. Plusieurs termes concernent le passage de la tessiture grave à l'aiguë:

- g è' é t s áú (litt. «chanter – s'élever»)
- g ù t s áú (litt. «prendre – s'élever»), c'est-à-dire prendre la mélodie et l'élever jusqu'au «sommet»
- ǁ h á í t s áú (litt. «tirer – s'élever»): tirer la mélodie vers le «sommet».

et d'autres, le passage de la tessiture aiguë à la grave:

- g è' é k h à r ú ou g è' é k h áú á (litt. «chanter – descendre»).

Ce passage d'une tessiture à une autre s'effectue obligatoirement lorsque les chanteurs ont repris leur respiration – n | h u i n c è (litt. «respirer – de nouveau») ou n | h u i n n!á n g (litt. «respirer – à l'intérieur») –, ce qui correspond à la fin d'un segment mélodique.

Lorsque deux personnes commencent à chanter dans la même tessiture, il arrive que l'une d'elle en change momentanément – les Jul'hoansi disent que les voix s à r à à k h ò è (litt. «se séparer») –, avant de se rejoindre – ǁ k á é á k h ò è (litt. «se rencontrer, se rejoindre»). Les mêmes verbes sont employés pour des personnes qui marchent en file, lorsque l'une prend un autre chemin (pour aller déterrer un tubercule, par exemple), puis vient se replacer derrière l'autre.

Conclusion

Dans les pages précédentes, j'ai tenté de rendre compte des différents énoncés linguistiques jul'hoan sur la musique, pour en proposer une analyse *fondée sur la vision de ceux qui la pratiquent.*

Ce discours musical se révèle être d'une grande variété – termes, expressions, commentaires et narrations – et d'une richesse considérable, ce qui, dans l'état actuel des connaissances, semble inhabituel en Afrique subsaharienne.

Les Jul'hoansi ont une vision analytique du système musical: leur discours nous renseigne non seulement sur son fonctionnement mais aussi sur la manière dont ils le conçoivent.

Références

ARNAULD Antoine et LANCELOT Claude
s.d. *Grammaire de Port Royal*. Paris.

AROM Simha
1976 «The Use of Play-back Techniques in the Study of Polyphonies», *Ethnomusicology* XX(3): 483-519.
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. Paris: Peeters-SELAF.

BIESELE Megan
1978 «Religion and Folklore» in: P.V. Tobias (éd.), *The Bushmen: San Hunters and Herders of Southern Africa*. Cape Town and Pretoria: Human & Rousseau: 162-172.
1993 *Women Like Meat. The Folklore and Foraging Ideology of the Kalahari Ju/'hoan*. Bloomington et Indianapolis: Witwatersrand University Press-Indiana University Press.

BOURDIEU Pierre
1982 *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistique*. Paris: Fayard.

DUCROT Oswald
1991 *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.

KATZ R.
1982 *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari !Kung*. Cambridge Mass. and London: Harvard University Press.

LEE Richard B.
1968 «The Sociology of !Kung Bushman Trance Performances» in: Raymond Prince (éd.),*Trance and Possession States*. Montreal: R.M. Bucke Memorial Society: 35-54.
1984 *The Dobe !Kung*. New-York: Holt, Rinehart and Winston.

MARSHALL Lorna
1962 «!Kung Bushman Religious Beliefs», *Africa* 32: 221-252.
1969 «The Medicine Dance of the !Kung Bushmen», *Africa* 39: 347-381.

MOLINO Jean
1991 «La théorie d'hier à demain». *Inharmonique* 8/9: 63-81.

OLIVIER Emmanuelle
1995 «A propos du *re-recording*,» in: V. Dehoux, S. Fürniss, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin (éds), *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Paris: Peeters-SELAF: 111-118.
sous presse «The art of metamorphosis or the Jul'hoan Conception of Plurivocality» in: Actes du *International Khoisan Conference «Khoisan Identities and Cultural Heritage»*. Cape Town, 12-16 juillet 1997: 12 p.

SPERBER Dan et WILSON Deirde
1989 *La pertinence. Communication et cognition*. Paris: Les éditions de Minuit.

ZEMP Hugo
1979 «Aspects of 'Are'Are musical theory». *Ethnomusicology* 23(1): 5-48.

Index des termes musicaux vernaculaires cités dans le texte

bòrò	tessiture vocale grave.
dàbì	varier, synonyme de mànì.
dàbì ‖kàèà khòè	litt. «varier – partager – ensemble»: lorsqu'un grand nombre de personnes chantent ensemble, elles se placent par tessiture et chaque groupe exécute un même type de variations, afin d'en éviter un trop plein (non apprécié et qui nuit à l'identification du chant).
djxàní	1) danse, danser. 2) nom que les hommes emploient pendant la chasse pour désigner l'eland.
dohm	voix, tessiture vocale.
dohm cùì	litt. «voix – aiguë»: tessiture aiguë.
dohm n!a'àn	litt. «voix – grosse/grande/vieille»: tessiture grave.
dohm tih	litt. «voix – lourde»: tessiture grave.
dohma g≠à'ín	litt. «voix – courte»: période vocale raccourcie.
dohma!òmà	litt. «voix – longue»: période vocale allongée.
gè'é g!à'ín	litt. «chanter court»: raccourcir la durée de la période vocale.
gè'é kháúá	litt. «chanter – descendre»: passer de la tessiture aiguë à la tessiture grave.
gè'é khàrú	litt. «chanter – descendre»: passer de la tessiture aiguë à la tessiture grave.
gè'é kòà ≠aeh kè	litt. «chanter – dessous – ceci»: transposer la ligne mélodique principale dans la tessiture grave.
gè'é sòàn	litt. «chanter – facile»: exécuter une version épurée, en phase d'apprentissage.
gè'é tsáú	litt. «chanter – monter»: passer de la tessiture grave à la tessiture aiguë.
gè'é tzèmà	litt. «chanter – petit»: quand les chanteurs veulent terminer un chant, le volume sonore diminue.
gè'è tzí ≠aeh	Litt. «chanter – chant – dessous»: transposer la ligne mélodique de la tessiture principale dans la tessiture grave.
gè'é !òmà	litt. «chanter – long»: allonger la durée de la période vocale.
gè'é ≠'àn	litt. «chanter – être en tête / aller de l'avant»: chanter une version épurée du chant, en contexte d'apprentissage.
gè'é ≠'òà	litt. «chanter – semblable»: imiter la ligne mélodique de l'enseignant (mais sans la reproduire exactement, de manière à produire de l'hétérophonie).
gù tsáú	litt. «prendre – s'élever»: passer de la tessiture grave à la tessiture aiguë.
kúí	1) jouer à un jeu. 2) jeu. 3) jouer d'un instrument de musique.
kúí |xòà !aq	litt. «jouer – avec – fer»: entrechoquer deux barres métalliques pour matérialiser la figure rythmique spécifique des chants n!àng tzísì, durant le rituel d'initiation des filles.
mànì	«changer / changer de direction / se transformer en quelque chose d'autre / tourner / répondre»: faire des variations, changer de tessiture.
n|huin cè	litt. «respirer – de nouveau»: reprendre son souffle à la fin d'un segment mélodique; permet de changer de tessiture.
n|huin n!áng	litt. «respirer – à l'intérieur»; synonyme de n|huin cè.
n≠uù n!áng	litt. «milieu – intérieur»: tessiture médiane.
sàràà khòè	«se séparer»: lorsque deux voix commencent dans la même tessiture, il arrive que l'une d'elles la quitte un moment – les Jul'hoansi disent qu'elle sàràà khòè (litt. «se séparer») –, avant de rejoindre l'autre: ‖káéá khòè (litt. «se rencontrer, se rejoindre»).
tcxáí	1) tout acte musical. 2) danser. 3) jouer d'un instrument de musique. 4) chanter.
tòànsí	«dernier»: tessiture grave.
tzí	«bouche», par extension, chant.
!aàh	«courir»: danser. Les femmes !aàh lorsque, pendant le rituel d'initiation des filles, elles imitent l'eland femelle qui trotte alors qu'un homme djxàní derrière elles.
!àbà	pulsation ou figure *aksak* de base, matérialisée par les battements de mains des chanteuses.
!àbà tsáúkà	litt. «pulsation – s'élever»: battement fort de la pulsation, qui produit un son aigu.

!àbà tzèmà	litt. «pulsation – petite»: battement doux de la pulsation.
!àbà !xàìà	litt. «pulsation – couper»: variation de la pulsation, exécutée par une seule femme alors que les autres frappent !àbà.
!'aící	«sommet»: tessiture aiguë.
!'aící n|áng	lit «sommet – s'asseoir»: exécuter une mélodie dans la tessiture aiguë avec peu de variations.
≠u	figure rythmique battue aux mains des chanteuses.
≠u tsáúkà	litt. «figure rythmique – s'élever»: battement fort de la figure rythmique, qui produit un son aigu.
≠u tzèmà	litt. «figure rythmique – petite»: battement doux de la figure rythmique.
≠'àn	«être en tête/aller de l'avant»: tessiture aiguë.
≠'ãũcè gè'é	litt. «lentement – chanter»: chanter une version épurée en contexte d'apprentissage.
||hái tsáú	litt. «tirer – s'élever»: passer de la tessiture grave à l'aiguë.
||káé ||káé khòè	litt. «assembler – chacun»: tuilage entre deux voix.
||káéá khòè	«se rencontrer, se rejoindre»: lorsque deux chanteurs se rejoignent dans la même tessiture.
||xàmsì	suivre la voix de l'enseignant (en contexte d'apprentissage).
||'ám	battre des mains, battements de mains: terme générique.
||'ám!xàìà	litt. «battre des mains – couper»: varier les battements de mains.
||'ámí	«milieu/centre»: tessiture vocale médiane.

RÉSUMÉ

Si, comme dans de nombreuses sociétés à tradition orale d'Afrique subsaharienne, les Bochimans Jul'hoansi établis en Namibie dans le désert du Kalahari n'ont pas développé de théorie sur leur musique, ils ont néanmoins élaboré un discours sur l'organisation métrique, les figures rythmiques, les procédés plurivocaux les versions épurées, les variations et les processus de création et d'apprentissage des chants. L'analyse des termes et expressions vernaculaires, des récits et des commentaires nous renseignent non seulement sur le fonctionnement de la musique jul'hoan, mais aussi sur la manière dont ses détenteurs la conçoivent et la transmettent.

ABSTRACT

Name, narrate and comment. *Musical expression from the Ju|'hoansi Bushmen of Namibia. If as in so many societies based on an oral tradition, the Ju|'hoansi bushmen of the Namibian Kalahari Desert have not developed theory regarding their music, they have, nevertheless, devised a discourse relating to the organisation of meter, rhythm, multi-vocal refined versions, different creative processes and the learning of songs. An analysis of vernacular terms and expressions as well as narration and commentaries not only teaches us about how Ju|'hoansi music functions, but also about how those who practise it view it themselves and how they pass on their knowledge to others.*

DES ANDES AU PAYS BASQUE
Discours de musiciens et chanteurs sur leur pratique

Raphaël Parejo

A mon père José Parejo, et à ma fille Maywa.
Afin que ne se brise le lien.

Mon expérience de chercheur et de musicien porte sur deux terrains éloignés géographiquement et culturellement: les Andes et leur piémont (Équateur, Pérou, Bolivie et Nord-Ouest de l'Argentine) d'une part, le Pays basque (et plus particulièrement la partie sud située en Espagne) d'autre part, où j'ai entamé de nouvelles recherches en 1996. Le premier terrain répond à une passion précoce pour les musiques sud-américaines et à une assez longue pratique musicale (de 1973 à 1986 je me suis produit professionnellement en tant que musicien spécialiste des musiques andines). Le second correspond à un certain retour aux origines familiales, mon père José Parejo étant originaire de la Ría de Bilbao[1] en Biscaye.

Ces deux terrains si distincts m'ont conduit à réfléchir sur les différences et les similitudes que révèle le discours des musiciens sur leur pratique musicale dans deux civilisations en apparence très différentes. Cependant, comme nous le verrons plus loin, la culture basque traditionnelle se réfère en permanence, comme la culture andine, à la nature, à la *terra mater* (*Ama Lur* en basque de Biscaye, *Pachamama* en quechua et en aymara). Ces références, qui font partie d'un substrat mythico-religieux ancien, pourraient certainement être étendues à d'autres cultures traditionnelles.

[1] On nomme Ría de Bilbao la partie de la rivière Nervión qui traverse Bilbao et coule vers l'océan en traversant de nombreuses localités industrielles, aujourd'hui économiquement sinistrées, telles que Sestao, Erandio. A l'embouchure du Nervión se trouve des ports de pêche autrefois florissants, comme Portugalete et surtout Santurce, où mon père a également longtemps vécu. Dès que l'on s'éloigne quelques peu du cours du Nervión, on se retrouve de plain pied avec un milieu rural qui a gardé ses traditions festives et musicales.

MUSICIENS ET CHANTEURS DES ANDES

Je m'intéresserai ici à deux musiciens et à une chanteuse de trois pays différents, issus de milieux sociaux distincts: Julián Tucumbi Tigasi, indigène de la communauté quechua Jatun Juigua (Équateur); Doña Águeda de Callata, descendante des aborigènes de la *puna* de Jujuy (Argentine), et Julio Benavente Díaz, métis (*cholo*) natif du département du Cuzco (Pérou).

Un musicien indigène et sa vision de la musique: Julián Tucumbi Tigasi (communauté Jatun Juigua, province Cotopaxi, Équateur)

Juigua llactaruna micanchic
pallagupi taquish rishun,
ñaupamantaca caimi carca

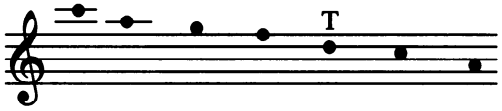
Hommes de Juigua, indiens nous sommes
Nous faisons chanter le *rondador*,
depuis les temps anciens

(Chanson quechua de Julián Tucumbi)

Selon l'état civil local, Julián Tucumbi est né le 21 juillet 1938, au sein de la communauté quechua nommée Jatun Juigua. Cette communauté est située dans de hautes terres (*páramo*) très accidentées non loin du volcan Cotopaxi. Assez jeune – mais il ne se souvient plus quel âge il avait – il s'est marié avec María Francisca Chugchilán. Le couple et ses enfants pratiquent tous le chant et la musique. La communauté Jatun Juigua continue à mener une vie relativement austère, où l'élevage de moutons et quelques rares cultures constituent la principale source de subsistance. La musique y tient une place importante et accompagne non seulement les fêtes calendaires, mais également la vie quotidienne. Julián Tucumbi conserve et défend les traditions de sa communauté. Musicien et chanteur, il compose lui-même des musiques dans la plus pure veine quechua, et construit lui-même ses instruments: flûtes de Pan *rondadores*, trompe d'appel *bocina*, flûte à bec à trois trous *pingullo* jouée en association avec le grand tambour à membranes *tambor*, flûtes traversières ou *flautas* (en os de condor, en roseau *tunda*, en métal) de différentes tailles, flûtes à bec *dulzainas* jouées par paires complémentaires (une à six perforations, l'autre à quatre), tambours à membranes *caja* et *bombo*, corne d'appel *cacho*, sonnailles *cascabeles*, et même feuilles d'arbres jouées à la manière du «peigne» européen. Je ne m'intéresserai ici qu'à ce qu'a dit le musicien des flûtes de Pan *rondadores*.

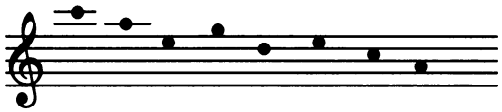
Le *rondador* est une flûte de Pan de l'Équateur, que l'on retrouve également dans le nord du Pérou sous l'appellation de *rondadora*. Dans la région de Julián Tucumbi, on le nomme également *pallagu* en quechua local, du nom d'une danse

où le *rondador* est utilisé. Il existe deux variantes de cet instrument: la première, qui selon moi est la version primitive précolombienne de l'instrument, possède sept tubes disposés en ordre régulier[2] émettant l'échelle pentatonique suivante:



Dans cette échelle, la tonique est en réalité la note Ré (4e ligne)

L'autre variante de l'instrument, fort intéressante dans sa conception, possède la même échelle pentatonique descendante, mais complétée par une série de tubes sonores venant s'intercaler afin de permettre un jeu polyphonique en tierces, quartes ou quintes. Bien évidemment, si l'on se contente, comme l'ont fait beaucoup d'auteurs, de considérer seulement la suite de notes produites par l'instrument, on aboutit à une interprétation erronée. En effet, on a parlé d'échelle à sept tons (heptatonique) ou à six tons (hexatonique)[3], alors qu'il s'agit en fait de l'échelle pentatonique traditionnelle de la sierra équatorienne, ingénieusement doublée de notes complémentaires permettant le jeu en accords. La preuve en est que les tubes ne sont pratiquement jamais joués un par un, mais deux par deux, et même parfois trois par trois. Il existe d'ailleurs une autre flûte de Pan péruvienne basée sur un principe similaire que l'on nomme de façon très explicite *andara de dos voces* (flûte de Pan à deux voix)[4], dont l'échelle est la suivante:



Échelle de la flûte de Pan *andara de dos voces*

Nous verrons également avec Tucumbi que les tubes 1 et 4 des *rondadores* ne sont en principe jamais joués.

---

2 Les notes graves sont toujours localisées à droite sur les flûtes de Pan andines du fait que l'on a souvent affaire à des échelles sonores descendantes.

3 Moreno (1972: 84), écrit: « Dans la région interandine il existe deux types de rondador, l'un qui est grand, de douze, quatorze, vingt, vingt-six tubes, ou plus, et un autre qui est petit, de seulement huit tubes. Les grands sont connus dans toute la sierra, excepté dans les provinces de Carchi et de Loja. Ils ont en général hexaphones et leurs tubes sont combinés avec beaucoup d'ingéniosité afin de produire des tierces simultanées. Je suis quant à moi convaincu qu'une telle combinaison a pu être réalisée par les espagnols. En revanche, le petit rondador, connu seulement à Imbabura, est pentatonique, monodique et rituel; [*pués*] les indigènes des cantons d'Otavalo, Cotacachi, Atuntaqui et quelques-uns de celui d'Ibarra, ne l'utilisent que pour les fêtes dites de culte, pour la danse des 'Yumbos».

4 García 1977: 9-10.

Fig. 1 : Julián Tucumbi jouant du *rondador* en plumes et en os de condor. Photo : Raphaël Parejo, 1983.

Les *rondadores* de roseau (*carrizo*)

Je laisse le soin à Julián de présenter les *rondadores* utilisés dans sa région:

«Ils sont de deux sortes (clases). *Mais ils ont leur raison d'être, qui trouve son explication dans les coutumes indigènes du* páramo. *On ne laisse pas de les conserver avec amour et de se les transmettre de génération en génération. Nombres de jeunes gens vont pas à pas jouant du* rondador, *rieurs et joyeux. Tous les voisins écoutent cet instrument. Un thème significatif est «Je vais avec mon* rondador *à la montagne du Cotopaxi»* (Voy con mi rondador a las montañas de Cotopaxi).

Les plus grands rondadores *possèdent 36 tubes, et les autres 26 ou 18 tubes. Leur longueur varie entre 45, 25 et 15 cm pour les plus petits. C'est seulement au moment de les attacher [ensemble] qu'on compte les tubes* (tutos). *Ces tubes sont «tissés»* (tejidos) *avec le lien* (caucho) *de* pinca[5]. *Le* rondador *de roseau peut être utilisé dans n'importe quelle manifestation folklorique, qu'elle soit de l'Équateur, ou de l'Amérique latine.»*

Sur ces *rondadores*, Julián apporte une autre précision intéressante: les tubes de roseau 1 et 4 sont *«muets par tradition»*. C'est-à-dire que traditionnellement on ne les fait jamais sonner. Jusqu'à présent, je n'en ai pas trouvé la raison musicale ou symbolique.

Le *rondador* de plumes et d'os de condor

Il s'agit d'une flûte de Pan *rondador* de facture particulière utilisant plumes et os de condor, comme l'explique Julián Tucumbi:

«Il a une sonorité très gaie, ou sentimentale. Il est formé, et en même temps soutenu, par deux éclats de roseau et de tubes d'os et de plumes. Le premier et le second tubes sont en os; du troisième jusqu'au dernier tube, on compte au total 24 tubes de roseau (tutos), *liés avec un lien fait de fibres de* cabuya *de différentes couleurs. Il mesure 18 centimètres de long, et il peut jouer n'importe quel type de musique autochtone, comme avec les flûtes* [traversières] *de* tunda[6] *et d'os»*

Le condor étant un animal totémique pour les Quechua, il va sans dire que cet instrument est porteur d'une forte charge symbolique. Et si j'ai pu le photographier dans les mains de Julián Tucumbi (fig. 1), on ne m'a pas autorisé à en ramener un exemplaire. Le musicien m'a précisé les circonstances dans lesquelles cet instrument était joué: *«Le* rondador *fait de plumes de condor est un véritable instrument ancestral. Pour se lever [le matin] et aller au travail, pour la surveillance des champs et des animaux. Les jeunes hommes en jouent dans la cordillère des Andes, suivant en cela la tradition. Les fiancées les suivent en écoutant les lamentations du* rondador, *pour parler en secret mariage avec eux»*. On peut constater qu'apparaît ici un thème récurrent dans la culture andine, qui est celui du pouvoir

---

5 *Pinca*, fibre végétale.

6 Variété de bambou.

magique de certains instruments de musique, et plus particulièrement de leur capacité à séduire l'être aimé. Tucumbi précise encore :

«Pour qu'en sorte un bon son, à l'extrémité du tube (tuto), *on dépose une goutte* (gotera) *de cire* (esperma). *Et pour faire une poignée* (huato), *et soutenir l'instrument, on fait une boucle avec le lien [de* cabuya*] à même les plumes».*

Les musiques et les chansons

Julián Tucumbi parle des musiques interprétées par lui, sa famille et sa communauté.

«Elles sont le reflet de notre esprit et l'expression de notre sentiment; lorsque nous sommes joyeux, on se lève avec la musique de l'aube. La musique se crée de génération en génération, [la] musique de [notre] civilisation naît de chaque personne sans que cela soit écrit. Le son peut être comme le vent, ou comme l'ouragan, il peut aussi être comme le chant des oiseaux. On peut le vérifier. La musique indigène ne peut jamais être écrite, chacun peut créer selon sa propre mentalité, et c'est pour cela que peuvent apparaître des musiciens dans chaque secteur et chaque province; chaque famille pense, et fabrique de ses propres mains, ses instruments à elle. Les matériaux des instruments naissent des plantes mêmes du páramo. *La* bocina, *par exemple, vient du plant de* huaramo; *la* flauta *et les* pingullos *de la branche de* tunda; *la* huancara, *le* bombo *et la* caja *(membranophones) du tronc du magüey; pour cette raison même, la musique indigène ne peut s'interpréter avec des notes [écrites]».*

Julián mentionne également l'importance de la transmission orale dans sa culture :

«Les parents transmettent à leurs enfants, les enfants aux petits-enfants, et les familles transmettent à d'autres peuples, comme un tronc produit des rejetons avec la pluie, ou comme le père répartit le pain pour ses enfants, étant donné que c'est ainsi que naît notre musique. Elle a ses propres manifestations et interprétations, et c'est ainsi qu'elle se maintient dans les coutumes et les traditions».

Cependant, malgré sa volonté de préserver sa culture, Julián Tucumbi n'en manifeste pas moins une certaine nostalgie du passé de son peuple et la crainte que sa pérennité ne soit menacée :

«Cette musique que jouent ma flûte traversière, mon rondador, *ma* bocina, huancara *et* pingullo, *mes* dulzainas, *mes grelots, ma* caja *et mon* tzimbalito *[mirliton] c'est le chant intime que nous chantons entre nous* (ñucanchic pura taquina). *C'est le chant le plus pur de mon peuple outragé jusqu'au sang. Cette musique, qui est de notre tradition, est restée prisonnière dans mon cœur* (shungu) *et morte dans notre patrie. C'est la raison pour laquelle je veux que jamais ne se perde ni que l'on occulte mon chant, mais qu'au contraire il s'élève toujours de la maisonnette sombre où pleurent mes enfants* (churicuna). *Ma musique et ma chanson quichua font se lever les laboureurs des champs, de la terre dont nous sommes les véritables propriétaires, car c'est nous qui la travaillons; nous portons à l'épaule pelles, serpes, faux, pics et liens pour hériter [des fruits] sortis du cœur de la terre mère; et après, avec le chant des coqs et les trilles des oiseaux, cette musique va en se perdant*

peu à peu dans le souffle du vent, à l'ouest des montagnes; et ensuite le soleil vient rayonner à l'horizon. C'est la joie au cœur du quotidien.».

On retrouve ici la mention de la Terre Mère, ici comme dans toutes les Andes. C'est aussi le cas en Argentine, avec une chanteuse de Jujuy, dans le Nord-Ouest andin du pays.

Une *coplera* du Nord-Ouest argentin: Doña Águeda de Callata, (Abra Pampa, Jujuy)

Depuis 1988, je mène un travail approfondi sur les chants et les musiques tritoniques du Nord-Ouest de l'Argentine. J'ai principalement parcouru les provinces Jujuy, Salta et une partie de Tucumán. Parmi les rencontres marquantes, je retiens particulièrement celle d'une *coplera* (littéralement «faiseuse de couplets»): Doña Águeda de Callata, d'origine Coya[7], qui vit dans la localité andine d'Abra Pampa située en pleine *puna* (hautes terres) de Jujuy, non loin du mythique Mont Huancar, à quelque 90 km de la frontière avec la Bolivie. Doña Águeda de Callata est née à Laguna de Fareyón (province de Jujuy, Argentine), dans un petit hameau du département Rinconada situé à près de 4000 m d'altitude. Une fois mariée, elle s'est installée avec son mari et ses enfants dans la localité de Abra Pampa (1600 habitants). C'est là que je l'ai rencontrée en 1988 alors que j'étudiais le déroulement du Carnaval. Cette année-là, son père, qui venait d'avoir 91 ans, était encore en vie. J'ai eu plusieurs entretiens avec elle, au cours desquels elle s'est beaucoup confiée. Un autre entretien, mené en ma présence par mon amie Sara Mamani[8] qui me secondait dans ma recherche, a également été enregistré. Elle y parle du chant traditionnel avec accompagnement au tambour *caja*, de ses rapports avec la magie[9] et du mont Huancar, tout proche.

«J'ai eu sept enfants», confie-t-elle, *«dont cinq sont restés en vie. L'un est marié, mais les quatre autres restent à ma charge. Il y a quelque temps, j'ai pris des cours, et maintenant je gagne un peu ma vie en faisant office de coiffeuse. Mais j'ai aussi d'autres activités. Je m'occupe du jardin, de mes enfants».* Quant on lui demande comment elle est devenue *coplera* (littéralement «faiseuse de couplets» et «joueuse de *caja*», tambour à deux membranes percuté à une seule baguette), elle raconte:

---

[7] Le terme Coya désigne aujourd'hui les descendants des anciens peuples locaux, comme les Casabindo et les Cochinoca, qu'ils soient ou non métissés, autant que les anciens Aymara fixés là depuis des époques reculées.

[8] Sara Mamani est musicienne et compositrice de musiques et de chansons inspirées des musiques traditionnelles de sa province natale de Salta. Elle a également réalisé plusieurs travaux de recherche sur les traditions musicales dans la *puna* de Salta, avant de me seconder en 1988 pour l'étude du Carnaval d'Abra Pampa, une recherche sur le chansonnier tritonique dans la province de Tucumán, et une autre consacrée au pèlerinage de la Vierge de Punta Corral (Jujuy).

[9] A ce sujet, on pourra de reporter à un article écrit pour la revue *Marsyas* et publié en 1989: Parejo R., « L'expression musicale spontanée chez les descendants des grandes ethnies andines «, *Marsyas*, n° 9, Paris, mars 1989, et plus précisément les pp. 64-66 consacrées à ce thème.

«J'étais toute petite fille, et chanter me plaisait déjà. Mais il y a seulement cinq ans que je vais chanter pour les fêtes, comme par exemple les señaladas[10], *le Carnaval, Pâques, ou encore lors des offrandes à la Pachamama au mois d'août, quand la terre doit se reposer.* [...] *Bien sûr je chante quelques* coplas *traditionnelles, mais surtout des* coplas *de ma composition. Certaines, je les écris, et d'autres je les invente durant les fêtes, suivant les circonstances et ce que chantent les autres* copleras. *Je n'aime pas celles qui chantent des* coplas *qu'elles ont trouvées dans des livres. J'écris aussi des poésies pour raconter ma vie. J'ai appris à écrire à l'école, j'ai eu cette chance.*

Le Huancar est très important. C'est une grande montagne couverte de sable très fin. C'est le seul endroit de la puna *où l'on trouve ce sable, et on ne sait pas d'où il vient. Certains disent que les vents l'amènent depuis la mer, de l'autre côté des montagnes, là-bas, du Chili. Au pied du Huancar, il y a plusieurs petits étangs* (ojos de agua). *Les anciens racontent qu'une* coplera *qui veut vraiment être* coplera, *part seule vers le plus grand, ce qui nécessite du courage. Car il faut y aller de nuit. Il faut être courageuse, car sinon on n'en revient jamais. Les anciens disent que le Diable sort de cet étang. Alors, on peut s'évanouir ou mourir. Mais si la personne est assez forte, elle converse avec le Diable, et rien n'arrive. Et à partir de là, les choses viennent toutes seules [pour le chant]. Le Huancar produit un son particulier. Comme un grondement. On ne sait pas d'où il vient. Ce que je sais, c'est que lorsqu'on descend ses [flancs] en courant, le sable se met aussi à descendre. C'est probablement pour cela. A moins qu'il n'y ait quelque chose à l'intérieur. Je ne sais pas. Mais la montagne résonne fortement, c'est comme le bruit d'un avion....*

Avec la comparsa[11], *nous avons coutume de nous rendre à cet étang au mois d'août» [mois de* Pachamama*], ainsi que le samedi du carnaval, pour y procéder à la* chaya[12]. *Nous avons le* mojón[13], *d'où nous faisons sortir le Carnaval*[14]. *Ceci se pratique chaque année le samedi du Carnaval.* [...] *Ma* comparsa *est déjà ancienne, elle a été créée en 1928. Elle s'appelle* Alegres del Norte *(Les Joyeux du Nord). Je fais partie de la commission depuis maintenant 26 ans. Mon mari est*

---

[10] Marquage traditionnel des animaux du troupeau, accompagné de chants, de musiques et de rites spécifiques.

[11] Groupement de personnes dans un but festif, fonctionnant comme une confrérie, en général composé de membres ayant un lien de parenté réelle mais le plus souvent rituelle – le *compadrazgo* - et se rendant des services mutuels.

[12] Offrande rituelle consistant à verser un peu de liquide sur la terre, en général de la *chicha* (boisson fermentée à base de maïs) de l'eau de vie ou de la bière.

[13] Ce terme espagnol désigne en principe une borne de limitation de terrain, mais dans le contexte andin il correspond plutôt à une pierre levée (menhir) qui est dédiée à *Pachamama*, la Terre Mère. J'ai pu observer lors du carnaval comment Doña Calixta, la doyenne d'âge de la localité, après avoir décoré le menhir avec des serpentins multicolores, l'a aspergé rituellement avec de la bière.

[14] Le Carnaval est « sorti « de la pierre levée, ou encore de la terre dans laquelle on a creusé un grand trou, par les libations rituelles accompagnées de musique de clarinette rustique *erquencho* et de la *caja*, ou par le chant des *copleros* et *copleras* disposés en ordre et s'accompagnant également de *cajas*. Dans beaucoup de cas, le Carnaval est incarné par un pantin représentant un diablotin que l'on nomme le Dieu Momo. Nous pensons qu'il s'agit en fait d'une transposition moderne, due à la religion catholique, de la divinité chtonienne nommée Supay dans les Andes.

entré plus tard. Cela revient à dire que ma jeunesse, je l'ai laissée à la comparsa. [...] *Mais après toutes ces années où nous avons été présents, où nous avons travaillé, eh bien maintenant nous commençons à nous retirer, tout doucement. Nous laissons ça à d'autres».* [...]

Nous autres, nous invoquons la Pachamama *le 1er août, qui est son jour principal. Tout le mois d'août, quand la terre se repose, nous l'invoquons et lui faisons des offrandes. Cela se passe en famille, et avec les* compadres *et les* comadres. *Après, on lui fait aussi des offrandes pour le Carnaval, bien sûr! Quand on invite. Dans les maisons où on invite*[15]*, vous entendez ça: il faut donner à manger et à boire à la* Pachamama. *Et après, nous buvons et mangeons aussi, tout en chantant nos* coplas. *Ainsi, à chaque instant ici nous autres nous respectons la* Pachamama *que nous appelons Sainte Terre* (Santa Tierra). *La coutume est la suivante: on nous sert un verre de vin, et nous en offrons d'abord à la* Pachamama. *Lors des* señaladas, *par exemple, on fait de même. On invoque beaucoup la* Pachamama. *La* señalada *est comme un rodéo. Chacun doit marquer ses brebis, ses lamas. On attrape l'animal, et on lui coupe un bout d'oreille, avant de décorer chacune de ses oreilles avec des bouts de laine multicolore. Ceci se nomme* floreo. *Le bout d'oreille coupé est enterré dans un trou creusé au milieu de l'enclos, et ce trou c'est la Pachamama. Chaque personne invoquant ainsi:* «Pour l'année qui vient, tant de milliers de brebis, d'agneaux...» *Et si ce sont des lamas, c'est la même chose. On offre aussi les oreilles coupées et des feuilles de coca au propriétaire des lieux.* [...] *Quand on termine la* señalada, *la nuit venue, on fait alors ce que nous appelons le* despacho *et on va chanter* [...] *La* señalada *a lieu de décembre au lundi ou au mardi du Carnaval».*

L'intérêt principal de la série d'entretiens avec Doña Águeda de Callata est de mettre en évidence l'étroite relation qu'elle exprime entre d'une part le chant avec accompagnement de *caja*, et d'autre part la *Pachamama*, le Diable, et le Mont Huancar. Curieusement, le nom quechua et aymara de cette montagne signifie «tambour». Dans l'univers andin, la montagne est aussi divinisée: elle est un dieu tutélaire nommé suivant les endroits *apu*, *ruwal*, *wamani*, ou encore *orqo mama* (mère montagne) ou *orqo tayta* (père montagne). Elle est également étroitement liée au culte des ancêtres. La musique et le chant apparaissent ici comme un moyen de faire communiquer la terre, *Pachamama*, la montagne (ici le Mont Huancar qui, rappelons-le, s'exprime par ses grondements) qui est un lien entre le monde d'en bas et celui d'en haut, le monde animal et les humains. Est également sous-jacent le principe de fécondité: celui de la terre d'abord, celui des animaux du troupeau ensuite (la multiplication du troupeau demandée durant la *señalada*), et par extension celui des humains: le couplet traditionnel mis en exergue de cette section de l'article se termine sans équivoque par ces vers: *«Je suis encore jeune/Il me faut laisser une graine»* (sous-entendu une descendance).

[15] Les *copleros* et *copleras* accompagnés des membres de leur *comparsa* sont invités par des familles amies, et vont ainsi de maison en maison.

Le discours sur la musique d'un métis péruvien: Julio Benavente Díaz, charanguiste (Cuzco, Pérou)

Julio César Benavente Díaz est né le 18 novembre 1913 dans le district andin de Huarocondo, province Anta du département du Cuzco, au cœur des Andes péruviennes. Il a commencé par jouer de l'harmonica (*rondín*) vers l'âge de sept ans, puis de la guitare, de la mandoline et de la *bandurria* à dix-huit ans. Sa rencontre avec Pancho Gómez Negrón, l'un des premiers bons joueurs de *charango*, natif de Chumbivilcas (Provinces Hautes du Cuzco), l'incite à se consacrer à cet instrument. Simultanément, il s'initie au jeu de la flûte à encoche *quena* avec le virtuose Alejandro Silva Mendízabal, avec lequel il ne tarde pas à former un duo très populaire. Mais c'est son jeu de *charango*, qu'il passa de nombreuses années à perfectionner, qui le rendit célèbre. J'ai rencontré Julio Benavente Díaz pour la première fois en juin 1983 dans sa maison de San Sebastían, aux environs du Cuzco. C'était un homme âgé qui avait quelques problèmes de santé, mais il faisait montre d'une belle énergie et de beaucoup d'enthousiasme. Nous réalisâmes alors une série d'enregistrements qui furent publiés en 1985 dans un premier disque de la collection Ocora. A l'automne de la même année, je le fis venir en France pour une tournée de concerts et diverses interventions culturelles. Je présentai son programme musical et l'accompagnai à la guitare pour certains thèmes. Pendant cette tournée, nous séjournâmes en Bretagne où nous prîmes une semaine de repos qui fut mise à

Fig. 2: Julio Benavente Díaz (à gauche) montrant les doigtés du *charango* au journaliste Jean-Charles Perrazzi lors de sa tournée en France à l'automne 1985. Photo: Raphaël Parejo, 1985.

profit pour réaliser une nouvelle série d'enregistrements. Ils furent publiés en 1988 sous forme de disque compact, toujours dans la collection Ocora[16]. Lors de ce séjour en France, nous eûmes tout le loisir de converser sur son parcours personnel, sur le *charango* et sa technique, et les musiques andines de son répertoire.

L'instrument et sa place dans la culture andine

Pour Julio Benavente, le *charango* est d'origine péruvienne. Benavente affirme en effet sans ambages que le *charango* est une création originale du Pérou métis (1977: 9), et surgit, selon ses propres termes, du *«nouvel indien face à la guitare espagnole»* (*ibid.*). A la suite de José María Arguedas, il distingue plusieurs grands types et styles de *charango* au Pérou, lesquels correspondent également à des aires géographiques distinctes: Puno, Cuzco, hautes terres du Cuzco (Provincias Altas du Cuzco: Canas, Chumbivilcas, Espinar), et Ayacucho. Selon lui, la facture des instruments, leur nombre de cordes, et leur accord, de même que les styles de jeu, diffèrent sensiblement. On peut condenser sa classification sous forme de tableau (v. tableau 1 en annexe). Pour ma part, lors de mes recherches sur le terrain, je n'ai pas vraiment retrouvé cette classification-là. Il existe en fait une plus grande variété instrumentale concernant le *charango*, qu'il serait trop long d'aborder ici.

Le *charango* comme instrument d'une classe sociale: les métis, ou *cholos*

Dans sa méthode de *charango* et *quena* (*op. cit.*: 9-10) Benavente écrit:

«Les premiers personnages qui inventèrent et perfectionnèrent le charango *furent des métis ayant l'âme native, un peu comme ce fut le cas de l'Inca Garcilaso de la Vega dans le champ de la littérature, pour créer ce merveilleux instrument en adéquation à notre environnement musical andin... Le* charango *est l'instrument musical qu'utilise le* cholo *(métis) des Andes, le* cholo *qui lutte contre les éclairs et les tonnerres, et qui avance jusqu'aux étoiles.*

Le charango *est un instrument de grandes conquêtes culturelles et sociales de notre race* chola *(métisse). Quand on joue le «Galop des Andes», il avance avec la force d'un brillant destrier; il rompt les tempêtes qui s'interposent sur son chemin: il atteint le sommet de ses aspirations, laissant le sifflement des vents dans les cordes de son* charango».

On ne peut exprimer de façon plus explicite le désir et la volonté d'ascension sociale des métis. Et le plus grand titre de gloire dont se prévaut Benavente est d'avoir été le premier à faire entrer le *charango* sur la scène du théâtre de Lima, puis de l'avoir joué sur les campus des universités américaines et en Europe, notamment au Musée de l'Homme, à la télévision (FR III Rennes avec Alan Stivell) et à la radio (France Culture).

---

[16] *Pérou. Julio Benavente Díaz: charango et chants du Cuzco,* disque compact, Ocora - Radio France, Réf. C 559037, 1988.

Les techniques de jeu des indigènes et des métis: vers une esthétique de la musique andine métissée

Julio Benavente distingue le style de jeu des métis de celui des paysans indigènes. Les premiers utilisent une alternance de lignes mélodiques jouées en pinçant les cordes, manière de jouer qui se nomme *t'ipi* en quechua (du verbe *t'ipiy*, cueillir, saisir), et le *rasgueo* – encore nommé *charchar* ou *chaqchar* en quechua (onomatopée imitant le son de l'instrument). Il faut souligner que le *charchar* n'est pas un simple *rasgueo*, mais qu'on introduit en sus de ceux-ci des notes de passage qui reconstituent avec subtilité la mélodie du thème joué. «*Le charango du Cuzco*», écrit Benavente (1977: 9), «*se joue* [accordé] *en "la mineur" avec une combinaison mélodique et douce du* t'ipi *avec le* rasgueo. *Dans chaque ordre, il y a deux ou trois cordes de métal qui font qu'on le connaît également sous le nom de* "chillador"[17]». Contrairement au métis qui, selon Benavente, possède une technique plus évoluée, l'indigène utilise uniquement le *charchar* quand il joue du *charango*, soit pour accompagner le chant, soit simplement pour souligner le rythme des danses[18].

Discours sur la musique andine

Pour Julio Benavente, la musique andine telle qu'il la joue peut se classer en différents genres bien définis, que je résume dans le tableau 3 mis en annexe. De plus, il convient de remarquer qu'il isole ce qu'il nomme les «trois motifs du Cuzco» (*motivos cusqueños*), les trois genres musicaux représentatifs de la ville du Cuzco et ses environs: *yaraví*, *marinera* et *huayno*.

Ce qui frappe dans le discours de Benavente sur le *charango* et la musique andine des métis est sa volonté constante, d'une part de créer et faire admettre une typologie des *charangos* et des musiques andines métissées, et d'autre part de donner en quelque sorte leurs lettres de noblesses à ces musiques déconsidérées par la grande bourgeoisie et l'aristocratie péruvienne. On retrouve en fait dans ce discours toute la problématique du *cholo* (métis) andin, inextricablement tiraillé entre ses origines indigènes et la culture dominante des blancs à laquelle il souhaite accéder.

---

[17] Adjectif signifiant « criard « ou « qui crie « en espagnol.

[18] Thomas Turino a réalisé un intéressant travail sur les différences entre *charango* métis et *charango* indigène. On peut utilement s'y reporter (Turino 1983 et s.d.).

UN EXEMPLE EUROPÉEN : JOSU GOIRI ITURRIZAR ET LE JEU DE LA TXALAPARTA (BISCAYE, PAYS BASQUE SUD)

«La txalaparta *fait partie d'une chaîne qui nous lie au passé et à ceux qui nous ont précédés».*

JOSU GOIRI

En 1996, je retournai pour la première fois depuis plus de vingt ans en Biscaye pour y entamer un premier travail de recherche sur les musiques traditionnelles basques[19]. En mai et juin 1997, je suis retourné en Biscaye pour y continuer mon investigation. Je me suis plus spécialement intéressé à la *txalaparta*, idiophone très particulier que je décrirai un peu plus loin. Après une première série d'enregistrements de cet instrument, réalisés dans le cadre étonnant des grottes de Balzola avec les *txalapartari*[20] Iker Diez Iturralde et Dabid Otaegi, je retrouvai de façon imprévue la *txalaparta* lors d'une soirée privée. En effet, le 15 juin je fus invité par des amis d'Algorta, localité située à l'embouchure du Nervión. Connaissant mon intérêt pour la culture musicale basque, ces amis avaient également invité Josu Goiri, *txalapartari* et auteur de recherches sur l'instrument, ainsi que Aittor Loroño, médecin et musicothérapeute, également *txalapartari*. L'instrument avait été installé discrètement avant mon arrivée dans le petit jardin attenant à la maison de mes hôtes. Les deux musiciens jouèrent une fois la nuit tombée. La démonstration fut ponctuée d'appels de corne, nommée *adarra* en basque.

La *txalaparta*: un idiophone unique en Europe

Comme l'a déjà signalé Beltrán (1985-1991), la *txalaparta* est un instrument unique en Europe, puisqu'aucun autre idiophone de même type n'y a été mentionné par les ethnomusicologues ou les organologues. Ailleurs, on a certes signalé l'existence de poutres sonores, en particulier en Afrique. André Schaeffner les nomme dans sa classification «poutres (horizontales) percutées» (Schaeffner 1990: 371). Ces poutres sont la plupart du temps suspendues à des cordes et percutées avec une ou deux baguettes. La *txalaparta* se différencie de ces poutres non seulement par sa technique de jeu, mais encore par un autre détail que je vais aborder plus loin.

---

[19] Ce voyage, réalisé en compagnie de mon père, de ma compagne (alors enceinte de notre fille Maywa), et de mon tout jeune fils Willka, avait une très nette connotation de « retour aux sources «. C'était en effet mon père, lui-même musicien dans sa jeunesse, qui m'avait poussé à revenir en Pays Basque pour y commencer un travail de recherche et d'enregistrements des musiques et chansons traditionnelles.

[20] En basque, «joueurs de *txalaparta*».

Fig. 3: Josu Goiri Iturrizar (à gauche) et Aittor Loroño jouant de la *txalaparta* lors d'une soirée amicale privée. Algorta, Biscaye. Photo: Raphaël Parejo, 1997.

Description

La *txalaparta* est au départ une table de bois que l'on pose horizontalement sur deux grands paniers, en ayant pris soin de séparer la table de ceux-ci en disposant entre eux une certaine épaisseur de feuilles de maïs (Beltrán, *op. cit.*). Ce dispositif permet à la table de bois de résonner dans les meilleures conditions (*ibid.*). Elle est percutée verticalement à l'aide de deux baguettes, également de bois, nommées *makilas*[21]. Les anciens *txalapartari* choisissaient une planche d'une essence locale: châtaignier, aulne, cerisier. Dans des temps plus récents, ils ont également introduit des essences exotiques afin d'obtenir une plus grande puissance sonore ou des timbres distincts (Goiri). Depuis quelques années, des lames de pierre ont également été introduites, ainsi que des barres de métal. Ces dernières étaient déjà utilisées en Pays basque, mais au sein d'un autre dispositif, sous le nom de *tobera*. L'instrument, consistant en une barre de fer suspendue à deux cordes, frappée par deux musiciens disposées de part et d'autre de celle-ci (comme dans la *txalaparta*), servait à accompagner des chants de mariage[22].

Un pas plus avant dans l'organologie de l'instrument

S'il est clair que nous avons affaire à un idiophone, la classification exacte de l'instrument au sein de cette famille instrumentale pose tout de même quelques problèmes. Les *txalapartari* anciens choisissaient une seule planche de bois provenant d'essences locales, comme précisé plus haut. Les *txalapartari* modernes choisissent des planches, ou plutôt des madriers, non seulement de différentes essences locales mais aussi exotiques (donc de densités différentes). Les anciens, comme les modernes, choisissent sciemment, et même avec beaucoup de soin, des planches comportant des nœuds. Selon les *txalapartari* que j'ai pu interroger, ces nœuds délimitent des zones distinctes de vibrations, produisant ainsi des variations de sons[23]. Josu Goiri m'a précisé qu'autrefois on aimait bien utiliser des planches en aulne, bois qui comporte de nombreux nœuds, car cela permettait d'obtenir une plus large palette sonore. Ce qu'il avait déjà mentionné dans un article publié par la revue *Percussions* (Goiri 1995: 34). Les dimensions des planches sont variables, mais semblent la plupart du temps se situer dans la fourchette suivante: longueur variant entre 2 m et 2,50 m, largeur entre 20 et 25 cm, épaisseur entre 4 et 5 cm (Goiri 1995 et 1996; Diez Iturralde et Otaegi s.l.n.d.).

---

[21] Outre ces baguettes, le mot *makila* sert aussi à désigner une canne.

[22] On peut par exemple écouter la *tobera* du CD: Joan Mari Beltrán Argiñean, *Euskal herriko soinu tresnak*, IZ Grabaketak (Donostia), CD, Réf. IZ-217. Version CD d'enregistrements publiés en 1985 sur vinyle. On peut y entendre la *txalaparta* jouée par Ramón Goikoetxea et Ion Urbieta.

[23] Anne Houssay, qui travaille au laboratoire du Musée de la Musique (Cité de la Musique, La Villette, Paris) m'a affirmé qu'il est probable que la présence d'un nœud influence localement la densité du bois. Ceci a logiquement pour conséquence de modifier la hauteur du son produit par la frappe à cet endroit.

Les supports, autrefois deux grandes corbeilles retournées, sont aujourd'hui variables. On peut utiliser aussi bien des tréteaux en bois ou en métal, dont les points de contact avec les planches sont revêtus de caoutchouc (chambres à air) ou de mousse plastique (Diez Iturralde et Otaegi s.l.n.d.), parfois d'éponges plus ou moins humidifiées (Goiri 1996 : 34). On peut aussi utiliser des chaises, comme le faisaient les frères Zuáznabar (*ibid.*).

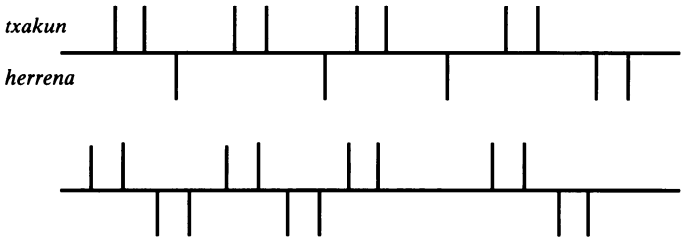
Ailleurs qu'en Pays basque, on connaît les tambours de bois faits de troncs d'arbres évidés, émettant plusieurs sons grâce à une découpe spécifique du bois délimitant des zones de frappe d'épaisseur différente. C'est le cas du *teponaztli* mexicain, ou du *tuntui* des Jivaro (Salivas 1997). Les tambours de bois africains utilisant des techniques semblables sont également nombreux (Brandily 1997). Mais ces tambours sont différents de la *txalaparta*: leur corps est creux, alors que la *txalaparta* est faite d'une ou de plusieurs planches de bois plein. On connaît également des tambours-xylophones, constitués de deux, trois et même quatre lames de bois (Schaeffner 1990; Brandily 1997). Ils ont au moins un point commun avec la *txalaparta*, à savoir la manière d'utiliser les baguettes pour la percussion : les baguettes sont tenues soit plus ou moins horizontalement, soit verticalement pour pilonner les lames avec leur extrémité inférieure (*ibid.*). Pourtant, la *txalaparta* ne semble pas vraiment appartenir à ce dernier type d'idiophone. Les versions les plus récentes de l'instrument sont de plus composites, alliant madriers, lames de pierre, et barre de métal. Elles permettent non seulement de produire des sons différents suivant les zones de bois frappées, comme dans les anciennes *txalapartas*, mais aussi de jouer sur des timbres distincts. Goiri (*op. cit.* : 41) fait remarquer que la tentation est alors grande de choisir des madriers produisant des notes précises, mais selon lui « à ce moment-là on dénature totalement la *txalaparta* puisque ceci revient à fabriquer un xylophone, instrument qui existe déjà et qu'on n'a pas à inventer ! » Et la plupart des *txalapartaris* ont su éviter ce piège.

Le jeu de l'instrument

Il obéit à certaines normes précises issues de la tradition, qui laissent cependant une marge de liberté d'improvisation (Beltrán 1991). Les percussionnistes modernes ont introduit une plus grande part de création dans l'interprétation, tant au niveau des rythmes qu'au niveau des sonorités (Goiri 1996). Deux *txalapartari* se font face de part et d'autre de la – ou des – table(s) de bois (et le cas échéant des lames de pierre ou des *toberas* de métal). Ils percutent la planche, éventuellement la pierre et le métal, à l'aide de deux bâtons de forme particulière, les *makilas*. Chaque tambourinaire utilise deux *makilas*., qui ne sont pas tenues comme des baguettes de tambour, mais verticalement (voir fig. 3). La frappe se fait également verticalement, et alternativement avec chaque *makila*. Le jeu alterné s'effectue aussi entre les deux interprètes. Cette verticalité du geste est commune à plusieurs modes traditionnels de percussion (Schaeffner 1991 : 69). L'un des musiciens soutient un rythme de base régulier (ou *txakun*), tandis que l'autre vient intercaler un ou plusieurs percussions irrégulières (*herrena*,

littéralement «boiteux»). Le *txakun* est binaire, alors que le *herrena* est une improvisation assez libre durant l'intervalle de silence laissé par le *txakun*. Plus récemment, la part d'improvisation a augmenté, le musicien exécutant le *txakun* pouvant lui aussi improviser en intervertissant son rôle avec celui du *herrena* (Goiri, entretien de 1997).

La double formule rythmique de base est notée de la façon suivante par Josu Goiri:



Ce schéma transcrit les moments où l'on frappe un coup, deux coups, ou aucun dans les intervalles créés par la périodicité du *txakun*. Celui-ci, en se répétant, crée une sorte d'équilibre que le *herrena* ne brise pas s'il est installé au milieu des espaces de temps (durées) laissés silencieux par le *txakun*. Mais si les coups du *herrena* se déplacent vers la gauche ou vers la droite, le déséquilibre s'installe donnant un effet de «claudication».

La musique de la *txalaparta* selon Josu Goiri

Le discours de Josu Goiri oscille entre deux modes différents selon qu'il parle de la *txalaparta* du point de vue du chercheur (histoire, organologie), ou en tant que *txalaparari* (joueur de *txalaparta*) inscrit dans la culture basque. Dans le premier cas, son discours est précis, et souvent émaillé d'anecdotes, ce qui le rend très vivant. Lorsqu'il parle en tant qu'instrumentiste, le discours se fait beaucoup plus personnel et poétique. Ce double niveau du discours se retrouve aussi bien dans ses écrits que dans l'entretien que j'ai eu avec lui en 1997, ou dans nos échanges épistolaires.

Les origines de l'instrument

Lors de la conversation que nous avons eue en juillet 1997, Josu Goiri commença par me répéter ce qu'il avait déjà écrit dans son livre, à savoir que la musique de la *txalaparta* s'inscrit profondément dans la culture basque tout en gardant une ouverture universelle. Ce qui, selon lui, lui permet de s'adapter aux évolutions du milieu dans lequel elle est jouée (Goiri 1996). Toujours selon lui, la *txalaparta* est originaire du Pays basque sud, et les mentions les plus anciennes nous font remonter à

quelque deux cents ans en arrière (*ibid.*). Malgré le manque de sources, il pense pourtant que l'instrument est beaucoup plus ancien, et que son origine pourrait remonter à la préhistoire[24]. La *txalaparta*, telle qu'elle est décrite dans les références les plus anciennes et telle qu'on la connaît encore de nos jours, découlerait de la tradition du travail collectif de l'élaboration du cidre. *«Autrefois»*, raconte Josu, *« pour fabriquer le cidre il fallait, après les avoir cueillies, préparer les pommes avant de les presser. Ensuite, les fruits étaient jetés dans le pressoir, où ils étaient broyés rythmiquement par plusieurs hommes pieds nus et les pantalons retroussés. De plus, pour broyer les pommes ils les frappaient à l'aide de bâtons taillés spécialement pour cet usage. Il n'est pas impossible que le rythme de la* txalaparta *soit né lors de ce travail de broyage, lorsqu'on frappait les pilons sur le plancher de la cidrerie. Ceci est d'autant plus probable que selon divers témoignages, à une époque encore pas très lointaine, on jouait de la* txalaparta *à l'intérieur même des cidreries pour marquer la fin du pressage des pommes, tout en poussant de nombreux et joyeux* irrintzis[25]. *On en jouait encore lorsque le cidre était prêt pour avertir les gens des alentours. Pour cela, on jouait un rythme spécifique que tout le monde connaissait. C'est ce rythme traditionnel que je t'ai joué avec Aittor*[26], *et que tu as enregistré »*[27].

L'instrument a été et est encore joué, dans d'autres circonstances. On peut, en se référant aux explications de Goiri et aux écrits des quelques auteurs ayant parlé de la *txalaparta*, esquisser les contextes dans lesquels cela avait lieu. Je les résume sous la forme du tableau 4 de l'annexe, qui montre que les utilisations supputées et les utilisations prouvées de l'instrument se rapportent presque entièrement à la vie communautaire des Basques, à la cohésion du groupe et à l'exaltation de celle-ci. Le discours de Josu Goiri sur le jeu de l'instrument va également dans ce sens.

Le jeu de la *txalaparta* et ses implications

D'abord, il faut remarquer que le corps sonore de la *txalaparta* est constitué d'une ou plusieurs planches disposées horizontalement, et que les *txalapartaris* (joueurs de *txalaparta*) se tiennent debout. Leurs corps constituent donc deux axes verticaux, perpendiculaires à la table formée par la ou les planches. De plus, non seulement on tient les *makilas* à la verticale (fig. 3), mais la frappe s'exerce également verticalement. On a donc au départ une opposition, à moins que ce ne soit un conjonction, axe vertical/axe horizontal. Pour Josu Goiri, cela entraîne un certain nombre de conséquences.

De prime abord, il fait remarquer que le *txakun* (rythme de base fixe) est calqué sur les battements du cœur (*bihotz* en basque), ce qui a été affirmé par les

[24] Nous sommes bien entendu là dans le strict ordre du discours du musicien sur l'instrument.

[25] *Irrintzi* signifie à l'origine « hennissement «, et sert à désigner le cri traditionnel basque qui ponctue les moments forts des fêtes, des parties de pelote, ou encore que l'on peut entendre lors de l'exécution de musique instrumentale ou de danses. Il est très souvent lancé par les *txalapartari* durant le jeu de l'instrument, ou par les auditeurs.

[26] Aittor Loroño, avec qui Josu Goiri a joué de la *txalaparta* pour moi.

[27] Entretien informel qui a eu lieu le 15 juin 1997 lors de la soirée amicale privée citée en début d'article.

anciens *txalapartaris* (Goiri 1996: 31, 46). Dans le jeu rythmique, le corps participe tout entier; le musicien jouant debout, les pieds interviennent aussi dans la création rythmique (*op. cit.*: 31). Ils communiquent ainsi directement avec la terre. Le rythme de la *txalaparta* est donc constitué d'une sorte de « chant » régulier décomposé, puis dominé par un contrechant (le *herrena*). Il ne peut pourtant pas être assimilé au rythme des percussions des cultures dites primitives, ni à celui des ensembles de percussions modernes. Il est également distinct des rythmes répétitifs et obsessionnels destinés à provoquer la transe des musiciens et de leur auditoire (Oteiza, cité par Goiri 1996: 21).

Autrefois, l'un des buts du jeu rythmique de la *txalaparta* était probablement d'établir une communication avec l'ensemble des éléments du milieu ambiant tels que variations météorologiques, environnement naturel, terre (*ibid.*). Un autre élément est intéressant. Goiri (*op. cit.*: 27) rappelle que l'une des acceptions du terme *txalaparta* est « son du cheval » (*zaldiparta* en basque), ce qui laisse supposer que l'instrument imitait au départ le trot ou le galop du cheval, animal sacré pour les anciens Basques. On le retrouve peint sur les parois de nombreuses grottes préhistoriques. Cette hypothèse serait confortée par le fait que, lors du jeu de la *txalaparta*, les musiciens ou l'auditoire poussent l'*irrintzi*, cri basque traditionnel démontrant l'enthousiasme et la détermination, et que ce mot signifie « hennissement » en basque.

L'autre élément important évoqué par Goiri est le rôle de la vibration dans le jeu de la *txalaparta*. «*Quand on fait vibrer la* txalaparta», dit-il, « on vibre avec » (Goiri, *op. cit.*: 45). Il poursuit ainsi (*ibid.*, et entretien personnel de 1997):

«Le jeu se base aussi sur une alternance d'écoute et de réponse... On perçoit très bien les vibrations des planches en posant les mains à l'une de leurs extrémités. Les joueurs sont dans un état de grande réceptivité. Pour eux, il y a au départ globalement deux types de sons: les sons internes à leur corps, battements du cœur et du sang dans les artères, bruits intestinaux, expiration et inspiration, etc.; et puis il y a les bruits externes: à la campagne, vent, pluie, orage, cri des crapauds ou d'autres animaux dans la nature, bruits et sons de la vie nocturne; en milieu urbain, cloches, automobiles, klaxons, le bruit des pas de la foule. Quel que soit le milieu, le txalapartari *subit son influence sonore, et il joue en y réagissant. il n'en fait jamais abstraction, mais l'incorpore dans son jeu...*

Comme le txalapartari *joue debout, c'est par les pieds qu'il perçoit le rythme premier. Ensuite, ceci est coordonné par la tête, puis traduit par les mains avant de repartir au niveau des pieds. Ainsi se créent des courants de bas en haut en ce qui concerne la perception, et de haut en bas en ce qui concerne le jeu de l'instrument. Enfin, il faut remarquer que la table vibrante formée par les planches se trouve située au niveau du ventre des musiciens lors du jeu, c'est-à-dire juste au milieu du corps ».*

Goiri relie également la *txalaparta* et son jeu à un ensemble de concepts prégnants de la culture basque qu'il serait trop long d'énumérer ici, mais qui ont tous trait à la vie communautaire et au rapport privilégié qu'ont les Basques avec la nature et les éléments. Il faudrait approfondir la recherche dans ce sens pour dégager plus avant toute la symbolique attachée à l'instrument et son rôle exact et complet au sein de la culture basque passée et actuelle.

EN GUISE DE CONCLUSION

Après avoir procédé à une rapide analyse du contenu des différents discours de musiciens sur leur pratique, nous pouvons mettre en évidence quelques points clés.

Pour ce qui concerne les musiciens andins, une première approche des discours des musiciens indigènes et métis permet de distinguer des critères musicaux et esthétiques. Je tente de les résumer dans le tableau 1 présenté en annexe. La grande majorité des musiciens indigènes avec qui j'ai eu l'occasion de travailler depuis 1983 a fait preuve d'une très grande lucidité quant à la situation de sa culture en général, et de ses traditions musicales en particulier. Ceci est très perceptible dans le discours de Julián Tucumbi, raison pour laquelle j'ai choisi de lui laisser ici la parole. Il est assez représentatif de l'état d'esprit de la majorité des «Indiens des Andes». Selon moi, il n'est pas fortuit qu'en écho au soulèvement du Chiapas en 1994[28], les Indigènes équatoriens se soient soulevés à leur tour, paralysant totalement la région andine. Lors de leurs manifestations de masse et de leurs actions d'occupation, les musiciens des communautés et les danseurs costumés étaient toujours au premier plan[29]. Ces événements ont été peu médiatisés, mais n'en ont pas moins provoqué un véritable cataclysme politique en Équateur même et dans les régions limitrophes de Colombie et du Pérou. La revendication est moindre dans le discours de Doña Agueda de Callata. Par contre, lors d'entretiens avec d'autres chanteuses du Nord-Ouest argentin, la revendication culturelle et politique est nettement apparue (Parejo 1989 et 1991).

Il est particulièrement intéressant de noter que Julio Benavente, dans sa remarquable tentative de hisser le *charango* au rang d'instrument «noble» au sein d'une société péruvienne particulièrement raciste à l'égard des Andins, a conservé malgré tout des traits de la culture et de la musique autochtones: utilisation du *chaqchar* (jeu en accord, *rasgueo* ou *rasgueado*) dont il est passé maître, alors que tous les autres solistes ont abandonné cette manière de jouer; maintien de la langue quechua dans nombre de ses compositions; référence permanente aux coutumes indigènes.

L'entretien avec Josu Goiri fait quant à lui apparaître quelques points intéressants, dont certains sont à rapprocher du discours des Amérindiens andins: mise en rapport de l'instrument avec la société d'origine (dans son cas la culture basque) et exaltation d'un rapport à la nature présenté comme différent de celui de l'homme espagnol ou français. Le point le plus important est bien entendu la

---

[28] Pour une analyse ethnologique et socioculturelle de ces événements, nous conseillons la lecture du dossier coordonné par Aurore Monod dans la revue *Ethnies* (Monod 1994).

[29] En septembre 1983 j'avais déjà pu observer que le 1er festival de musiques indigènes de Zumbahua (sierra équatorienne), organisé par les autorités locales blanches, avait vite tourné au forum de revendication: les communautés dénonçaient les fraudes électorales, réclamaient routes, écoles, électricité et reconnaissance de leur culture au son de leurs instruments traditionnels, tandis que les danseurs faisaient rire le public en parodiant les autorités.

revendication du mode de pensée et de la culture basque. L'instrument de musique pratiqué, très particulier, est mis en parallèle avec le particularisme culturel basque. Je pense que ce n'est pas un hasard si la *txalaparta* est devenue en quelques années l'un des symboles de l'identité basque, et qu'on la retrouve dans touts les meetings nationalistes.

Nous assistons ici à une sorte de convergence des discours assez étonnante, qui peut s'expliquer peut-être par une résistance de plus en plus vive au nivellement culturel mondial auquel nous sommes en train d'assister. Il faudrait cependant développer une recherche plus approfondie pour tenter de démontrer que, dans ces mouvements de résistance, la musique joue vraiment le rôle que les discours des musiciens lui prêtent.

ANNEXES

1. Comparaison entre critères musicaux indigènes et métis dans les Andes

Critères	Musiciens indigènes (ou assimilés)	Musiciens métis
Échelles sonores	• Tritonisme • Pentatonisme	• Pentatonisme • Diverses échelles d'origine européenne
Instruments privilégiés	• Aérophones • Membranophones • Chant • Beaucoup plus rarement cordophones (en priorité *charango*, puis harpe, *bandurria* et différentes variétés de mandolines andines; en dernier lieu, guitare)	• Cordophones (en particulier guitare, harpe, et *charango* dans les pays où on l'utilise) • Chant • Aérophones • Divers
Jeu de l'instrument	• Préférence nette pour les registres aigus • Technique simple, quoique souvent difficile à reproduire par une personne extérieure au groupe • Expression de sentiments communautaires	• Technique de jeu élaborée; recherche d'effets sonores, tentative de créer un style personnel • Recherche d'expressivité individuelle à travers une technique
Critères les plus importants concernant l'instrument	• Sa voix (avec tout un substrat mythologique) • Matière • Aspects subjectifs et symboliques	• La bonne facture et la justesse • Référence ponctuelle à la magie dans le cas du *charango* (sirène)
Finalité de la musique	• Accompagnement des travaux agricoles ou pastoraux, et des rituels qui leur sont liés. • Renforcement des liens avec la communauté • Mise en relation de notre monde (*Kay Pacha* en quechua) avec le monde d'en bas (*Ukhu Pacha*, monde des divinités chtoniennes), et celui d'en haut (*Hanan Pacha*) • Revendication culturelle • Divertissement pur dans des cas très rares	• Représentation et revendication d'une identité culturelle par ailleurs difficile à cerner • Prestation artistique • Divertissement

2. Typologie des *charangos* selon Julio Benavente

Type de *charango*	Construction et aspect	Cordes et accord
Charango de Puno	En bois laminé-collé, et en forme de petite guitare (fond plat)	5 rangs de cordes doubles en général en nylon (autrefois boyau), accordé en « mi mineur »
	Quirquinchu, *charango* utilisant la carapace d'un tatou comme caisse de résonance	5 rangs de cordes doubles métalliques, ou deux rangs triples de cordes aiguës et trois rangs de cordes doubles
Charango du Cuzco	*Charango* traditionnel urbain: bois laminé-collé, et en forme de petite guitare (fond plat)	5 rangs de cordes doubles en métal, avec basses filées. Accord dit de « la mineur ». Benavente transpose l'accord de son instrument un ton au-dessus pour jouer en public
	Charango urbain en bois taillé dans la masse (fond bombé imitant la carapace du tatou *quirquinchu*)	5 rangs de cordes doubles de nylon, accord en « la mineur »
Charango des Provinces Hautes du Cuzco	En bois laminé-collé, et en forme de petite guitare (fond plat)	5 rangs de cordes doubles en métal, avec basses filées pour les musiciens métis, accord en « la mineur » transposé en si ou do Deux rangs triples de cordes aiguës et trois rangs de cordes doubles pour les musiciens indigènes (Canas et Chumbivilcas)
Charango d'Ayacucho	En bois laminé-collé, et en forme de petite guitare (fond plat)	5 rangs de cordes doubles de boyau, aujourd'hui remplacées par des cordes de nylon

3. Typologie des genres musicaux andins selon J. Benavente

Nom	Origine	Définition	Correspondance avec le *charango*
1) Les *wankas*	Cuzco, Ayacucho	Chants élégiaques à la terre mère	Adaptation arbitraire de chants indigènes
2) Le *harawi*	Cuzco	Chant poétique qui serait d'origine inca	Adaptation arbitraire de reconstitutions coloniales
3) Le *yaraví*	Cuzco, Arequipa, Ayacucho	Chant poétique qui dériverait du *harawi* inca	Se joue traditionnellement avec le *charango*
4) Le *huayno*	Cuzco, Puno, Ayacucho, Sierra Centrale du Pérou (Huancayo, Callejón de Huaylas)	Danse métissée d'origine nettement indigène	Se joue traditionnellement avec le *charango*
5) La *marinera*	Puno, Cuzco, Ayacucho, et sous une forme distincte côte péruvienne	Danse d'origine coloniale qui serait dérivée du quadrille espagnol	Se joue traditionnellement avec le *charango*
6) La *muliza*	Ayacucho et Centre Pérou	Danse métissée qui trouverait son origine dans les caravanes de mules transportant le minerai en provenance des mines du Centre Pérou.	Se joue traditionnellement avec le *charango*
7) Le *fox*[30] *incáico*	Cuzco	Invention moderne de certains compositeurs andins, notamment du Cuzco	Se joue arbitrairement au *charango*
8) *Pasacalle* (marche, polka)	Toute la sierra péruvienne, une partie de la côte	D'origine espagnole	Se joue arbitrairement au *charango*
Genres additionnels du répertoire Benavente			
Valse	La valse péruvienne est jouée dans tout le pays. Se caractérise par un rythme très marqué	D'origine européenne	Se joue arbitrairement au *charango*
Tango	Argentine	D'origines diverses (Europe, Afrique)	Se joue arbitrairement au *charango*

[30] Dérivé du fox-trot nord-américain. Mais il est peut-être utile de rappeler que ce même fox-trot est d'origine amérindienne (danse imitant le trot du renard).

4. Circonstances dans lesquelles était jouée, ou est encore jouée, la txalaparta

Utilisations supposées	Utilisations attestée
Imitation du trot et du galop du cheval, animal sacré pour les anciens Basques	Jeu rythmique marquant la fin de l'élaboration du cidre
Pour effrayer l'ennemi lors des combats. Strabon (53 av. J.-C.) raconte que les Basques provoquaient un immense vacarme dans les montagnes pour effrayer les Romains. Arana a émis la supposition que la txalaparta participait de ce vacarme guerrier (*zalaparta* = vacarme en basque...)	Sous le franquisme, transmission de messages d'un village à l'autre. Ce fut la raison de son interdiction par la dictature, ce qui entraîna sa clandestinité et sa disparition presque totale.
Instrument clé des *akelarres*, ou grandes réunions communautaires traditionnelles. Elle aurait permis aux participants d'entrer dans des états seconds, et aussi de provoquer une sensation d'intégration dans le groupe, et d'implication plus forte avec celui-ci. Elle renforçait la cohésion du groupe.	Funérailles Au même titre que les cloches sonnant le glas, elle était jouée lors des enterrements ruraux. Son rythme signifiait l'unité des Basques, ainsi que la continuité de la vie et l'union avec les ancêtres. De nos jours, elle est aussi employée lors de funérailles de personnalités du monde basque, ainsi que pour celle de la gauche *abertzale* (indépendantiste).
	Fêtes traditionnelles, où elle sert à renforcer l'unité du groupe. Son utilisation est régulière lors des festivités de la Saint-Jean (solstice d'été sous nos latitudes).

Références bibliographiques

Les Andes et l'Amérique du Sud

BENAVENTE DÍAZ Julio César

S. d. *Charango*, Cuzco. Méthode de *charango* non datée, ronéotypée.

1977 *Charango y quena por el método de carteles de visualición auditiva*, Cuzco: Editorial Andina S. R. Ltda.

CASASCO DE BENÍTEZ Guillermina *et al.*

1993 *Ritual de la Pachamama el 1o de Agosto: Dos interpretaciones y un texto literario*, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Ouvrage réalisé sous la coordination de Maria Luisa Acuña.

COBA Carlos

1981 *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, Colección Pendoneros.

GARCÍA Fernando

1977 «Proposiciones para clasificar la flauta de Pan andina en el Perú», *Música*, n° 62, janvier-février. La Havane: Casa de las Américas: 4-22.

LEMOINE Michel

1994 «En écho à l'insurrection du Chiapas, la révolte très politique des indiens de l'Équateur», *Le Monde Diplomatique*, n° 488, novembre: 18-19. Le même article a reparu dans: Amérique latine: du «Che» à Marcos, *Manière de Voir* (*Le Monde Diplomatique*), n° 36, novembre-décembre 1997: 88-90

MALENGREAU Jacques

1995 *Sociétés des Andes: des empires aux voisinages*. Paris: Karthala, Collection Hommes et sociétés.

MONOD Aurore

1994 *Feu maya: le soulèvement du Chiapas. Ethnies*, (Paris) n° spécial 16-17.

MONTES DEL CASTILLO Ángel

1992 «Ritual y poder. Herencia indígena en el compadrazgo de una comunidad de los Andes septentrionales», *in*: *Culturas indígenas de los Andes septentrionales*. Colección Encuentros, serie Las Culturas de América en la época del Descubrimiento, Sociedad Estatal Quinto Centenario. Madrid: Turner Libros: 141-156.

MORENO Segundo Luis

1972 *Historia de la música en el Ecuador*, Tome I. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

PAREJO Raphaël

1989a «La création musicale spontanée chez les descendants des grandes ethnies andines», *Marsyas*, n° 9, mars 1989, Paris, Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique de La Villette: 57-72.

1989b «Sous le soleil des Incas» (portefolio photographique), suivi de «Racines incas» (article d'ethnohistoire), *L'Univers du Vivant*, n° 26 (nouvelle série), avril 1989: 14-23 et 70-77.

1991 «Musique des Andes: La tradition donne le la», *Croissance*, n° 340, Juillet-août 1991: 39-41.

1997 *Musiques des communautés indigènes du Cuzco (Pérou)*, texte du livret du disque compact Unesco-Auvidis D 8268.

REVISTA ANDINA

1992 Música y Danzas en los Andes, *Revista Andina*, Cuzco (Pérou), X[e] Année, n° 2, décembre 1972.

SALIVAS Pierre

1997 «Le *tuntui*, tambour de bois jivaro», *Percussions* (Chailly-en Bière), n° 51: 35-43.

TUCUMBI TIGASI Julian

1982 *Tradiciones de la comuna Jatun Juigua*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

TURINO Thomas,

1983 «The Charango and the Sirena: Music, Magic, and the Power of Love», *Latin American Music Review* (Austin) 4 (1): 81-119.

s. d. «Música andina en charango: una comparación entre los valores estéticos campesinos y mestizos», texte d'une communication faite par l'auteur au Cuzco.

VINICIO RUEDA Marco (sous la direction de),
1982 *La fiesta religiosa campesina.* Quito: Ediciones de la Universidad Católica, 427 p.

La *txalaparta* et le Pays basque

ARANA MARTIJA José Antoni
1988 *Música vasca.* Bilbao: Caja de Ahorros de Vizcaya.

BELTRÁN Juanmari
1991 Livret du disque *Euskal herriko soinu tresnak.* IZ Grabaketak (Donostia), CD IZ-217.

BRANDILY Monique
1997 *Introduction aux musiques africaines.* Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud. Collection Musiques du Monde.

DIEZ ITURRALDE Iker et OTAEGI Dabid,
s. d. Txalaparta aztarnak, tapuscrit en basque, s.l.n.d.

EUSKAL ARKEOLOGIA, ETNOGRAFIA ETA KONDAIRA MUSEOA
1988 *Euskal soinu-tresnak – Instrumentos musicales vascos.* Bilbao: Musée d'archéologie, d'ethnographie et d'histoire basques. (En page 15 figure une très belle photographie en couleur d'une *txalaparta* traditionnelle conservée au musée.)

GOIRI Josu
1995 *Txalaparta.* Editorial Txalaparta (écrit en basque).
1996 « La txalaparta », *Percussions* (Chailly-en-Bière), n° 43: 33-38.
1996 *La txalaparta*, Parempuyre: Éditions du Non Verbal, 239 p. Traduction française de l'ouvrage original en basque *Txalaparta.* Collection Épisode.

GOBIERNO VASCO (Gouvernement basque),
s. d. *Curso de habilitación de instrumentos autóctonos*, Departamento Educación – Renovación Pedagógica, Gobierno Vasco.

Discographie sommaire de la *txalaparta*

1986 Jesús Arze et Andoni Alemán, *Txalaparta*, cassette audio, Elkar (Donostia – Bayonne), réf. K-118. La cassette est uniquement consacrée à la *txalaparta.*

1991 Joan Mari Beltrán Argiñean, *Euskal herriko soinu tresnak*, IZ Grabaketak (Donostia), CD, Réf. IZ-217. Version CD d'enregistrements publiés en 1985 sur vinyle. On peut y entendre la *txalaparta* jouée par Ramón Goikoetxea et Ion Urbieta.

1995 Herman Vuylsteke, *Espagne*, Vol. 1: *Espagne septentrionale*, CD Réf. CDM – CMT 2741003. La plage 3 présente un enregistrement de *txalaparta* en bois interprété par Niko Gebiristain et Manu Goikoetxea (Ataún). Les enregistrements datent du début des années 1980.
Précisons que la *txalaparta* connaissant un regain d'intérêt spectaculaire en Pays basque, elle est désormais incorporée à des groupes de musique basque moderne. C'est ainsi qu'elle apparaît dans un disque récent publié en 1996, réalisé par les musiciens Ibon Koteron et Kepa Junkera, intitulé *Leonen Orroak*, et dédié principalement à la *alboka*, clarinette double basque. *Leonen Orroak*, Elkar CD Réf. KD-449 (plages 3 et 5)[31]. Le dernier disque de Kepa Junkera[32], à paraître courant mai 1998, introduit abondamment la *txalaparta*, qui est jouée par le groupe *Oreka* (Équilibre), composé de Igot Otxoa et Harkaitz Martínez, deux *txalapartaris* exceptionnels.

---

[31] On peut commander ce disque en écrivant directement à: Ibon Koteron Agorria, Atxuri 41, 1° A, 48 Bilbao (Biskaia, Espagne).

[32] Kepa Junkera est considéré à l'heure actuelle comme l'un des plus grands spécialistes au monde de l'accordéon diatonique.

Discographie de Raphaël Parejo

1997 *Pérou: Musiques des communautés indigènes du Département du Cuzco.* Disque compact Unesco-Auvidis D 8268.
1996 *Harpes et guitares du Pérou.* Disque compact Playa Sound PS 65158.
1992 *Argentina: musiques tritoniques du Nord-Ouest.* Disque compact Unesco-Auvidis D 8208.
1991b Nouveau texte du livret de la réédition du disque compact réalisé à partir des enregistrements historiques de Louis Girault: *Bolivia: syrinx de Bolivie.* Unesco-Auvidis D 8009.
1991a *Argentine: Patrimoine Musical des Provinces du Nord-Ouest.* Disques compact Playa Sound PS 65073 (épuisé),
1990 *Argentine: Musiques du Nord-Ouest: Coyas, Calchaquíes et Criollos.* Disque compact Buda Records 82499-2.
1988 *Pérou. Julio Benavente Díaz: charango et chants du Cuzco.* Disque compact Ocora C 559037.
1985 *Pérou. Julio Benavente Díaz: le charango du Cuzco.* Disque Ocora 558 647.

RÉSUMÉ

D'un continent et d'une civilisation à l'autre, le discours des musiciens sur leur pratique, leurs instruments nous interpelle. Que peut-il nous apporter ? Une analyse de contenu du discours sur la place de la musique dans leur culture, le jeu des instruments de musique, leurs particularités, les circonstances et contextes dans lesquels ils sont utilisés, nous permettent de saisir de l'intérieur leur vision du monde et de la musique, et également d'approfondir notre connaissance du fonctionnement social dans lequel s'inscrivent les pratiques musicales. Notre expérience dans deux univers culturels, en apparence très différents – le monde andin et le Pays basque – nous permet de dégager quelques points de convergences qui pourraient peut-être se rapporter à l'ensemble des musiques traditionnelles.

ABSTRACT

From the Andes to the Basque country. Discourse of singers and musicians on their art. *From one continent and civilisation to another, the way in which musicians describe their work and their instruments is in itself thought provoking. What can we learn from this ? Analysis of such things as: discourse content regarding the place of music in their culture, the playing of musical instruments, their distinctive features, the circumstances and situations in which they are used, can enable us to grasp from within, their vision of the world and of music. Furthermore, it may also deepen our understanding of the social function that music plays in a particular society. Our experience of two apparently very different cultures, i.e. the Andean and that of the Basques, allows us to highlight a number of points in common which could be relevant to traditional music as a whole.*

TERMINOLOGIE VERNACULAIRE DU CHANT ET DISCOURS DE SPÉCIALITÉ EN BASSE-BRETAGNE (XIX^{e}-XX^{e} SIÈCLES)

Hervé Rivière

L'ethnomusicologue qui s'intéresse au patrimoine chanté de Basse-Bretagne – c'est-à-dire la partie celtophone de la péninsule armoricaine – dispose d'un travail de catégorisation déjà effectué par les folkloristes et les ethnologues bretons depuis plus d'un siècle. L'homogénéité de cette littérature sur les « genres » poétiques et musicaux est remarquable. C'est comme si le discours de spécialité s'était figé autour de catégories définies une fois pour toutes et reproduites depuis lors à l'infini. La classification des folkloristes étant fondée sur celle de détenteurs de la tradition chantée, sa légitimité va *a priori* de soi. Ce qui entre sans doute pour beaucoup dans les raisons de sa pérennité. Mais la pertinence culturelle de cette classification élaborée au début du XIX^{e} siècle a-t-elle été vérifiée par la suite sur l'ensemble des aires de collectes ? Il semble bien que non, comme il semble bien y avoir, malgré la prétendue référence autochtone, une distorsion parfois sensible entre cette dernière et le discours savant.

L'exemple le plus flagrant de cette distorsion est peut-être celui des « cantiques », qui « se trouvent dans une situation difficile à définir » (Quellien 1899 : 16). Dans les pages qui suivent, nous prendrons comme prétexte ce cas des chants religieux pour réexaminer quelques unes des données à prendre en compte pour une catégorisation de la poésie chantée en langue bretonne.

*
**

Tentons, pour nous-même, une première définition. Un « cantique » est sinon composé, du moins avalisé par l'autorité ecclésiale. Il est proféré soit directement sous le contrôle de cette dernière – dans un lieu saint ou sacralisé (église, chapelle, parcours processionnel, etc.) –, soit indirectement (intimité domestique pieuse, par exemple)[1]. Si son titre ne contient pas de terme spécifique le désignant, la présence, dans l'intitulé, d'adjectifs comme «*spirituel*», «*santel*», «*devot*» (« spirituel », « saint », « dévot »), etc. ou une référence explicite à un saint peut en constituer une marque d'identification (par exemple: «*Gwerz Santez Barba e Rosco*», « Chant de Sainte Barbe à Roscoff »).

---

[1] Certains cantiques, tel le *Da Feiz hon tadoù kozh* (« A la foi de nos pères ») dont la fonction identitaire en fait un véritable hymne national, sont parfois chantés dans des circonstances totalement autres (banquets, assemblées, etc.). Distinguons cependant le contexte premier et les contextes dérivés.

L'épithète «*spirituel*» renvoie explicitement à celui des dénominations «cantique spirituel» et «chanson spirituelle» largement répandues en France à partir du Concile de Trente (1545-1563) (*cf.* par exemple les *Chansons spirituelles sur la Sainte Cène* publiées à Genève en 1546, les *Chansons spirituelles a l'honneur & louange de Dieu [...]* de Muret et Goudimel publiées en 1555, ou encore le *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des huguenots heretiques & ennemis de Dieu, & de notre mere saincte Eglise*, et *Nouvelles chansons spirituelles, pour recreer les esprits des Catholiques, afliges des ennemis, & adversaires de la Foy*, œuvre conjointe de Christofle de Bourdeaux et de F. Legier Bontemps publiée à Paris après 1569).

Quant à l'acception de «cantique» dans un sens autre que celui de la référence aux poèmes bibliques, elle est semble-t-il attribuable à Nicolas Denisot (né en 1515) (Gastoué 1924: 157-159). «Cantique» désigne alors «une forme poétique aux strophes régulières [...]» (Gastoué 1924: 158), et ne concerne que le texte (Gastoué 1924: 158, et Hameline 1981: 251). Ainsi, Claude Hopil, qui publie respectivement en 1604 et 1633 des «cantiques spirituels» et des «chansons spirituelles» dissocie clairement les poésies destinées à être chantées de celles qui ont été écrites sans souci de les mettre en musique. Cependant, «cantique» et «chanson spirituelle» – ainsi que l'expression croisée «cantique spirituel» (*cf.* par exemple les *Cantiques spirituels* de Mathurin Cordier publiés en 1560 ou les *Paraphrases des hymnes et cantiques spirituels [...]* de Michel Coissard publiés en 1592) – ne tarderont pas à s'employer l'un pour l'autre (Hameline 1981: 251).

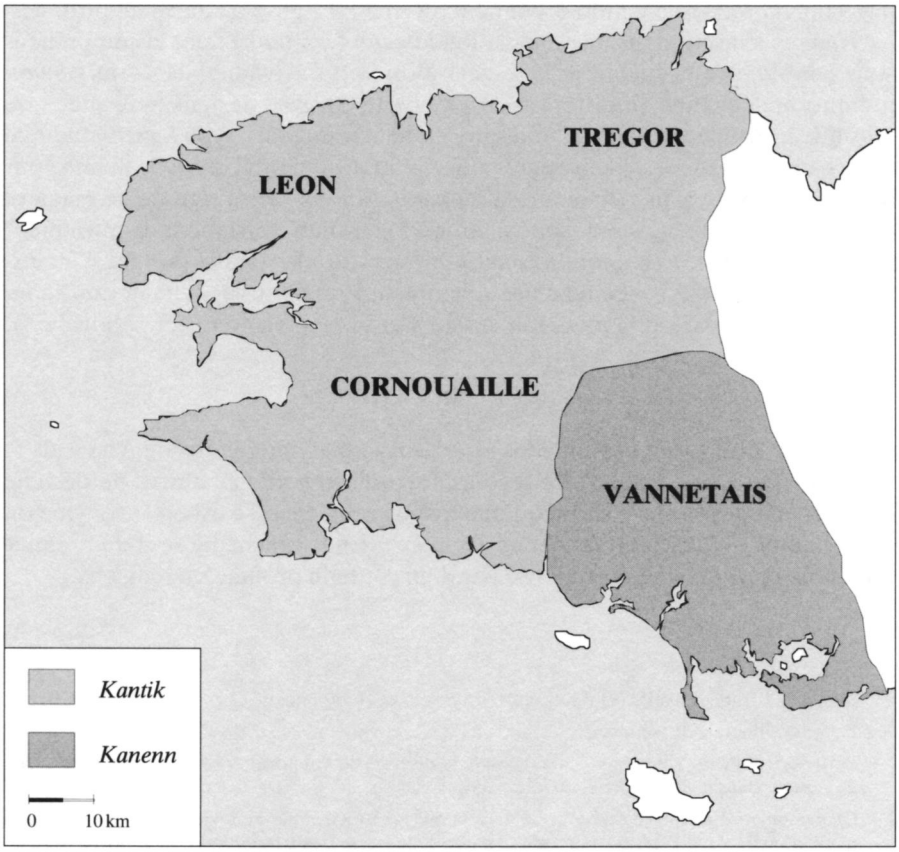
A cette époque, le terme «cantique» s'applique en fait aussi bien au répertoire profane que religieux, même si la tendance est de le réserver à ce dernier domaine (Gastoué 1924: 158-159). Il gardera longtemps son sens de simple poésie (Launay 1993: 51), ce qui explique la présence de la mention *kantik* sur les feuilles volantes de colportage du XVIII[e] siècle en Bretagne pour désigner un chant profane: *Cantic nevoe voar sujet pevarzec den a so bet beuet er memes bag o vont d'ar goemon* («Cantique nouveau au sujet de quatorze personnes qui se sont noyées dans le même bateau, en allant au goémon») (Giraudon 1985: 11 et 16). Cela dit, le sens de «*kantik*» sur ces feuilles volantes n'est pas – ou du moins n'est plus – le sens commun du breton parlé contemporain.

Toutes ces dénominations françaises seront reprises en breton, selon des traductions diverses qui se maintiendront dans la langue jusqu'au XX[e] siècle. En témoignent notamment les *Canticou spirituel da beza canet er catechismou...* («Cantiques spirituels à chanter au catéchisme...») publiés en 1642, les *Cantiqueu spirituel ar deverieu ar christen* («Cantiques spirituels sur les devoirs du chrétien») de Pierre Barisy (1710), les *Guærzænneu santél* («Chansons spirituelles») publiées en 1734, les *Canticou spirituel composet evit usaich ar Missionou* («Cantiques spirituels composés pour l'usage des Missions») de Guillaume Le Jeune (1784), le *Choés a gannenneu spirituel aveit er Retraid* («Choix de chansons spirituelles pour la retraite») publié en 1792, les *Canticou nevez evit usach ar missionou, ar retrejou hac ar c'hatemismou* («Nouveaux cantiques pour l'usage des missions, des retraites et des catéchismes») publiés en

1833, les *Kanaouennou santel dilennet ha reizet evit Eskopti Kemper* (« Chansons spirituelles choisies et mises en ordre pour l'Évêché de Quimper ») de Guillaume Henry (publiées en 1842), etc.

⁂

Examinons les termes figurant sur les feuilles volantes ronéotypées ou photocopiées distribuées aux fidèles les jours de pardon (fête locale), sur les livrets paroissiaux et les opuscules divers en usage actuellement dans les églises de Basse-Bretagne[2]. Apparaissent principalement : *kantik*, *kanenn*, *gwerz*, *gwerzenn*, *pedenn* et *buhez*. Les deux derniers termes (« prière » et « vie ») ne renvoyant pas



Carte 1 : aires de répartition des deux principaux termes désignant un cantique.

[2] *Cf.* Rivière 1994. Tous les termes bretons isolés seront transcrits dans la graphie dite « interdialectale » (par exemple, «*kanenn*» représente «*kañnen*», «*cannen*», etc.). Les citations d'auteurs gardent leur orthographe d'origine.

d'emblée, dans la langue commune, à une production versifiée et chantée, nous les laisserons de côté. Reste *kantik*, *kanenn*, *gwerz* et *gwerzenn* dont la répartition géographique suscite plusieurs observations (*cf.* cartes 1 et 2). Tout d'abord, on remarque des distributions complémentaires, d'une part, entre *kantik* et *kanenn*, et, d'autre part, entre *gwerz* et *gwerzenn*. Ensuite, on note une distribution sensiblement équivalente, d'une part entre *kantik* et *gwerz*, et, d'autre part, entre *kanenn* et *gwerzenn*. Enfin, les aires géographiques ainsi définies se superposent quasiment trait pour trait aux aires dialectales KLT et vannetaise[3].

Le lexème prépondérant KLT *kantik*, emprunté au français – si ce n'est un emprunt direct au latin *canticum* –, désigne de manière monovalente un «cantique» – tel que nous l'avons défini plus haut. Il trouve son équivalent haut-vannetais dans *kanenn*. En revanche, ce dernier terme, dans son acception bas-vannetaise, désigne indifféremment un chant d'Église ou un chant profane.

Kanenn s'inscrit dans une opposition *kanenn* / *son(enn)* dont la compréhension semble être la suivante: là – c'est-à-dire en bas-vannetais[4] – où *kanenn* indique un «chant» (indifférencié) (*cf.* carte 3), *son* désigne une pièce de musique instrumentale; là – c'est-à-dire en haut-vannetais[5] – où *kanenn* indique un «chant religieux», *sonenn* dénote un «chant profane». Il en va de même pour les verbes auxquels ils renvoient: là où *kaniñ* (*kanal*, *kano*) signifie de manière générique «chanter», *soniñ* (*son*) signifie «jouer d'un instrument de musique»; là où *kaniñ* signifie «chanter un chant religieux», *soniñ* signifie [«jouer d'un instrument de musique» – comme précédemment –, mais aussi] «chanter un chant profane» (avec parfois la précision «*soniñ g'ar beg*», «chanter avec la bouche»).

*
**

Les termes KLT *gwerz* et vannetais *gwerzenn* sont étymologiquement issus de la même racine latine *versus*[6]. Le second, lorsqu'il renvoie au chant, ne désigne habituellement pas autre chose qu'une hymne religieuse[7]; c'est un synonyme du KLT «*kantik*» et du haut-vannetais «*kanenn*». En revanche, le sens du premier est ambigu puisqu'il ne présuppose pas d'un contenu profane ou religieux.

---

3 Le sigle KLT utilisé par les celtisants renvoie aux initiales bretonnes de Cornouaille, Léon et Trégor.

4 Partie occidentale du Vannetais.

5 Partie orientale du Vannetais. Cette seconde réalisation de l'opposition *kanenn* / *sonenn* est celle en vigueur dans la littérature vannetaise écrite.

6 *Cf.* également l'adoption de ce terme dans la musique médiévale, religieuse (*versus*, variété de tropes) ou profane (*vers* est le terme primitif de la *canso* des troubadours). *Versus* passera de «vers chanté» à «vers» tout court, laissant à *son* le soin de désigner plus spécifiquement le support musical (*cf.* Zumthor 1987: 9-10) (*cf.* aussi Popin 1987: 19-38).

7 *Gwerz(enn)* désigne par ailleurs le vers, la strophe ou le poème. Dans la langue des lettrés vannetais, *gwerzenn* désigne parfois tout texte rimé chanté, profane ou religieux. Cette acception a été généralisée dans les publications à vocation populaire au XX^{e} siècle (*cf.* notamment la revue *Dihunamb*, 1905-1944) (*cf.* aussi, en 1723, le dictionnaire vannetais de P. de Châlons: «*Guerzeen*, pl. *guerzenneu*, toute sorte d'Histoire ou Contes, Chansons»).

> « [Les *gwerziou*] vont des histoires de saints locaux aux récits fantastiques, historiques et aux faits-divers... » (Laurent 1988 : 112) ;
> « Complainte édifiante, dramatique, historique, fantastique ou religieuse » (Kemener 1996 : 81).

Donatien Laurent rappelle, dans son étude sur « La gwerz de Skolan... », toute l'importance du rôle joué par « cette vérité à deux faces – vérité d'expérience et vérité des sentiments – qui est le principe vital de la *gwerz* » (Laurent 1971 : 29). La croyance dans l'événement relaté tient tant que ce dernier reste dans le monde des possibles. Ce qui importe, c'est l'acceptabilité d'une trame narrative qui doit atteindre l'expérience humaine de l'auditeur plus que la réalité historique précise (bien que celle-ci se conserve parfois de façon remarquablement fidèle à travers les siècles[8]).

> « Les gens disent leur peine dans la chanson. Une *gwerz* peut être encore composée sur des gens qui ont vu du vilain, qui ont été tués, etc. Après qu'ils ont été tués, on compose une chanson sur leur vie [...]. Une *gwerz* est une chanson triste, une chanson pénible qui dit la vie de quelqu'un, ou la vie qu'il a eue, et qui raconte quelque chose de triste [...]. Mais une vie en tout cas »[9].

> « Ça peut arriver aux gens. C'est arrivé dans un temps, on n'a pas été vérifier, mais ça peut aussi nous arriver. Importance de la parole, notion de respect par rapport à celui qui a été témoin et qui a transmis dans sa chanson, et qui offre son témoignage [...]. La chanson est plus forte que la parole parlée ou que le conte. Un conte n'est pas vraiment vrai ; on commence par mettre en doute : *ur wech e oe...*[10] Un chanteur ne peut tromper un auditoire. Un mot est juste par sa contenance, sa musique. Je ne dirai pas : « une *gwerz*, c'est un chant de vérité ». C'est trop figer les choses. Il y a de l'irréel, qui est vrai quelque part »[11].

Ainsi le récit se perpétue-t-il, se sédimente-t-il dans le patrimoine oral, selon un schéma tout droit hérité du Moyen âge :

> « A nos yeux d'hommes du XX^e^ siècle, le grand nombre des intermédiaires fournirait plutôt des raisons de douter de la totale authenticité des faits. A chaque étape de la transmission, une part du vrai se perd et la fable s'enfle. Pour les gens du XIV^e^ siècle, c'était très certainement l'inverse [...]. Plus les garants étaient nombreux, plus l'histoire avait de chances d'être considérée comme véridique » (Martin 1988 : 492).

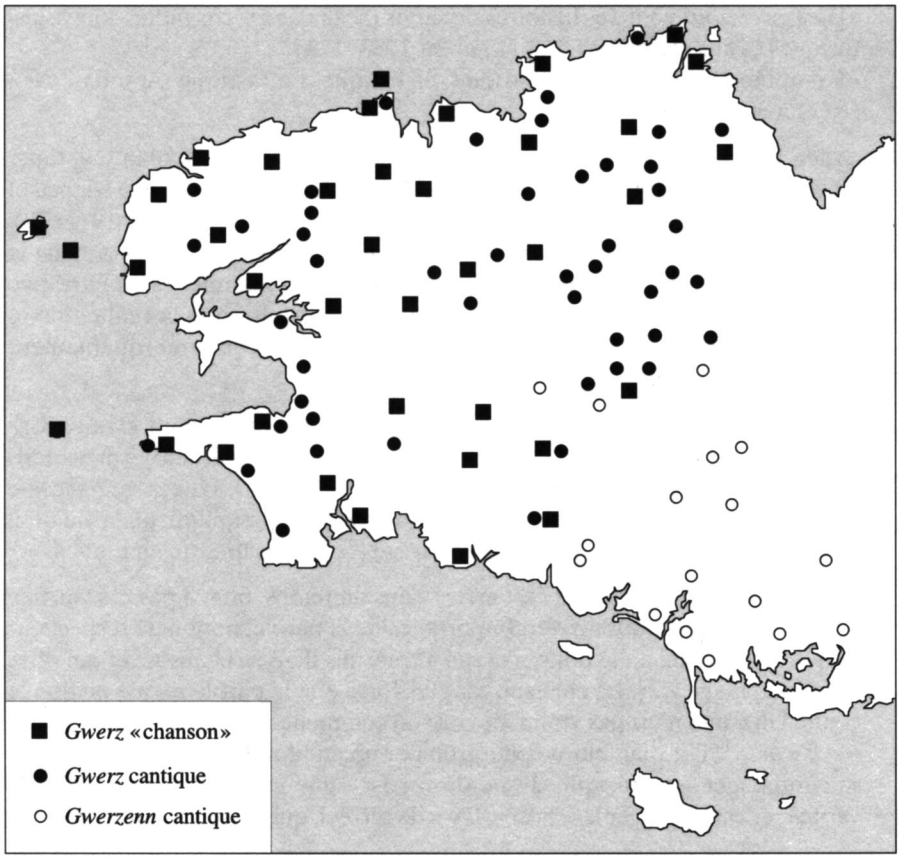
---

8 *Cf.* Laurent 1967.

9 « *An dud 'lâra o foen ba'r ganenn. Ur gwerz* (sic) *a zo savet c'hoazh âr tud ha'n eus gwelet vil, ha'zo bet lazhet ha traou sort-sen. Goude 'mant bet lazhet 'vez savet ur ganenn âr o buhe [...]. Ur werz a zo ur ganenn trist, ur ganenn poenius hag a lâra buhedigezh un den, peotramant buhedigezh zo bet, hag a gonta un dra trist [...]. Mes buhedigezh ataw* » (entretien avec Monique Le Boulch, Inguiniel, 13 octobre 1989).

10 « Il était une fois... »

11 Entretien avec Yann-Fañch Kemener, Quimper, 21 juin 1990.



Carte 2 : relevé de «*gwerz*» et de «*gwerzenn*» dans l'acception de «cantique» (collection de feuilles volantes, Rivière 1994) et de «*gwerz*» dans celle de «chanson» (d'après Le Roux 1924, fasc. IV, carte 306).

Un cantique, dès lors qu'il relate la vie – et la mort – d'un saint, possède une trame narrative et est de fait – là où le mot est utilisé – une *gwerz* à part entière. Les dizaines de cantiques sanctoraux dont les feuilles distribuées lors des pardons ont pour titres «*Gwerz sant X*» («*Gwerz* de Saint X») sont là pour en témoigner («*Gwerz Sant Tugdual*», «*Gwerz* de Saint Tugdual», à Landudal; «*Guerz Zant Vaude*», «*Gwerz* de Saint Maudé», à Duault, etc.). Par contre, un chant de piété non narratif (adoration, vénération, louanges, etc.) ne recevra jamais une telle appellation.

*
**

Retenons donc que «*gwerz*» et «*kantik*» ne sont pas opposables, car ils s'inscrivent sur deux axes de pertinence peuvant se recouper. Le premier de ces axes est celui de l'appartenance à la catégorie des *chants narratifs*; le second celui de

l'appartenance à la catégorie des *chants d'Église*. Ainsi, au gré de ses ré-éditions, un même cantique sanctoral de pardon (chant narratif d'Église) pourra-t-il recevoir l'appellation de «*kantik*» ou de «*gwerz*»[12].

Or, dans le discours de maints spécialistes de littérature orale depuis plus d'un siècle, le positionnement de «*gwerz* « et de «*kantik*» l'un par rapport à l'autre se fait sur un même plan classificatoire, chacun des termes désignant une catégorie excluant l'autre – comme nous allons le voir ci-dessous. Ce qui nous paraît non viable au regard de ce que nous venons d'exposer.

*
**

Les folkloristes, les ethnonologues et les musicologues ont pris l'habitude de répartir les chants en langue bretonne selon trois groupes: *gwerz*, *son*[13] et *kantik*.

C'est au début du XIX[e] siècle, sous la plume d'Hersart de La Villemarqué (1815-1895), qu'apparaît cette classification tripartite[14]. Détail important, l'auteur prend soin de préciser que celle-ci n'émane pas d'un travail classificatoire personnel mais du discours de ses informateurs:

> «Le classement que j'ai adopté pour les textes n'est autre que celui des chanteurs eux-mêmes: ils ne connaissent plus guère que trois espèces de cantilènes: des chants mythologiques, héroïques, historiques, et des ballades, qu'ils appellent généralement du nom de *gwers*, et dont ils qualifiaient autrefois quelques-uns de *lais*; des chants de fête et d'amour qu'ils nomment quelquefois *kentel* et le plus souvent *sôn* ou *zôn*; enfin des légendes et des chants religieux» (1959: 6).

Cette classification sera reprise quelques années plus tard par François-Marie Luzel (1821-1895), qui en profitera pour affiner la teneur des catégories[15]:

> «J'ai divisé ma publication en deux parties, les *Gwerziou* et les *Soniou*. Cette division était naturellement indiquée; elle renferme, à l'exception des cantiques, tout ce qui se chante en breton dans nos campagnes armoricaines. Les *Gwerziou* comprennent les *chansons épiques*, qui peuvent se subdiviser en: *chansons*

---

[12] Cela dit, toute *gwerz* au contenu religieux n'est pas pour autant un chant d'Église. Pour accéder au rang de cantique, encore faut-il que l'autorité ecclésiale la reconnaisse comme tel (*nihil obstat* ou *imprimatur*).

[13] Dans leur utilisation en français, *gwerz* et *son* sont, selon les auteurs, tantôt masculins tantôt féminins. Leurs pluriels sont *gwerzioù* et *sonioù*.

[14] Dans la préface de sa célèbre anthologie intitulée *Barzaz Breiz*. La première édition de cette anthologie date de 1839, mais c'est la troisième, celle de 1867, qui servira de base aux rééditions ultérieures. L'ouvrage, admiré par George Sand, resta pendant près d'un demi-siècle une référence en matière d'édition de chants populaires.

[15] A l'admiration vouée au *Barzaz Breiz* succéda une vague d'attaques, parfois très violentes, dénonçant les mystifications historiques, la falsification des textes recueillis - quand il ne fut pas dit que l'ouvrage était une invention pure et simple. Le détracteur le plus zélé du vivant de La Villemarqué fut sans doute Luzel, qui se lança, à son tour, dans la collecte et la publication de chants, avec une rigueur sans commune mesure avec l'œuvre littéraire de son prédécesseur. On trouvera la somme de griefs retenus contre La Villemarqué dans la thèse de François Gourvil (1960), et leur pondération dans une autre thèse, celle de Donatien Laurent (1989).

historiques, *chansons légendaires*, *chansons merveilleuses* ou *fantastiques*, et *chansons anecdotiques*. – Les *Soniou*, c'est la poésie lyrique. On comprend sous cette dénomination: les *chansons d'amour*, les *chansons de Kloers* ou clercs, qui tiennent une si large place dans la poésie bretonne, – les *chansons satiriques et comiques*, les *chansons de noces* et de *coutumes*, etc. – Il faut y ajouter les chansons d'enfants, les *chansons de danse*, *rondes*, *jabadaos*, *passe-pieds*, etc.» (1868 -1: V).

Luzel précise encore:

«J'en ai fini avec les *Gwerziou*, ou chants sombres, tragiques, racontant des apparitions surnaturelles, des assassinats, des infanticides, des duels à mort, des trahisons, des enlèvements et des violences de toute sorte [...].

J'arrive, à présent, aux *Soniou*, où respire un autre ordre d'idées et de sentiments, plus tendres et plus humains: chants d'amour, douces élégies, illusions et désillusions, refrains de danse, jeux et rondes enfantines, etc.» (1874-2: VI).

L'introduction de *Chants et chansons populaires de la Bretagne* fera autorité et deviendra une référence quasi obligée dans les écrits des spécialistes de littérature orale qui se succèderont jusqu'à nos jours. Elle en viendra même à faire oublier que le véritable père de la tripartition est La Villemarqué. Narcisse Quellien, par exemple (1899: 12*n*), attribue à Luzel l'origine de la catégorie des cantiques, alors que celle-ci est déjà envisagée dans la préface du *Barzaz Breiz*:

«M. Luzel, outre les *gwerziou* (chansons épiques ou anecdotiques) et les *soniou* (poésies lyriques et élégiaques), admet une catégorie de *cantiques* ou chants religieux.»

Les catégories des folkloristes font largement appel à la *thématique* littéraire des chants, un critère aux contours parfois difficiles à cerner:

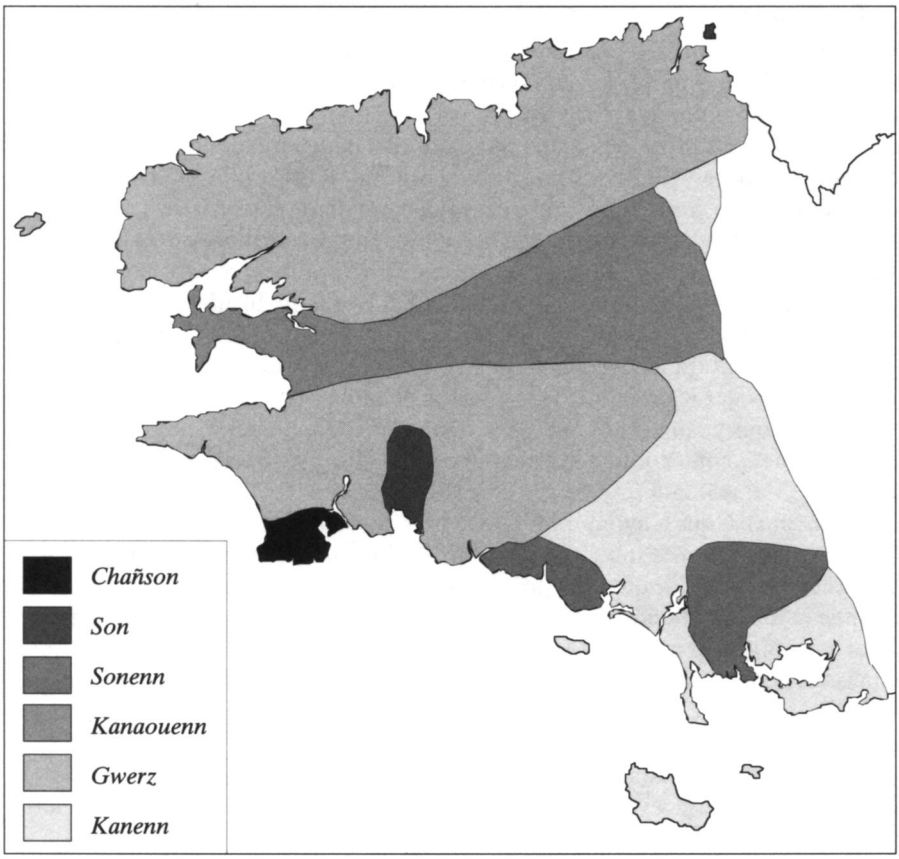
«Le classement d'une chanson dans telle ou telle rubrique donne lieu parfois à flottement et à confusion» (Giraudon: 62).

«Une certaine confusion existe parfois [...] entre *gwerzioù* et *sonioù*. C'est le cas, par exemple, pour *Iann ann Arc'hantek* [...]» (Piriou 1989: 233).

Certains auteurs prennent timidement leurs distances – «Selon la classification de Luzel, [*son*] s'appliquerait plutôt à une chanson d'inspiration lyrique ou satirique» (Kemener 1996: 82) –, d'autres en viennent carrément à renoncer à toute définition trop précise, ou par se contenter d'opposer vaguement les chants: «On range [dans les *Sonioù*] tous les chants qui ne sont pas des *Gwerzioù* ou des *Kantikoù*» (Le Menn, *s.d.*: 1).

***

Un atlas linguistique réalisé au début du XX^{e} siècle sous la direction de Pierre Le Roux (1924, 2/1977) laisse apparaître des aires bien différenciées d'emploi de *gwerz* et de *son* comme traductions du français «chanson». Certes, une telle



Carte 3 : « chanson », d'après Le Roux 1924, fasc. IV, carte 306.

enquête laisse perplexe tant elle est fondée sur le présupposé qu'il existe en breton (et dans toutes ses variétés dialectales) un équivalent à « chanson » (pris dans quel sens, d'ailleurs ?). Quoi qu'il en soit, le résultat de cette induction culturelle tend à montrer que les deux termes s'opposeraient d'un point de vue aréal et non d'un point de vue des contenus littéraires, contrairement à ce qu'écrivent les folkloristes [16]. Nous voici donc partagés entre, d'une part, une classification dont le flou relatif est relevé par ceux-là mêmes qui la véhiculent, et, d'autre part, une étude de terrain qui contrarie plus franchement encore cette classification.

Au vu de la diversité du lexique breton relatif au chant – diversité consignée aussi bien dans l'*Atlas* de Le Roux que dans les écrits des folkloristes, des littérateurs et des lexicographes [17] –, on peut comprendre la légitimité d'une réduction

[16] La contradiction n'est peut être qu'apparente. On peut en effet imaginer que les personnes interrogées ont répondu en fonction du « genre » dominant : là où la *gwerz* l'emporte, les informateurs ont donné «*gwerz*» ; là où la *son* l'emporte, ils ont donné «*son*».

de la terminologie afin d'unifier un langage de spécialité. Mais les classes façonnées par les folkloristes parviennent-elles à récupérer tous les termes vernaculaires, ou, si l'on préfère, tous les termes recueillis ici et là trouvent-ils leur place dans l'une ou l'autre des catégories ?

Les chants qualifiés de *kentel*, par exemple, ne transcendent-ils pas les trois catégories établies ? Ouvrons une petite parenthèse historique. «*Kentel*» est issu du gaulois *cant(a)lon*[18], terme qui s'est également maintenu en irlandais et en gallois modernes (respectivement *cetal* et *cathl*). Une concurrence entre le latin *versus* et le celtique *cantalon* dans les langues brittoniques aboutit à un résultat différent de part et d'autre de la Manche. En Bretagne insulaire, *cantalon* prit l'acception de «poésie chantée» (gallois *cathl*) et *versus* celle de «leçon» (gallois *gwers*). En Armorique, *cantalon* en vint à désigner la «leçon» (breton *kentel*), et *versus* à s'arroger le domaine de la «poésie chantée» (breton *gwerz*)[19].

Nous avons vu plus haut que La Villemarqué donnait aussi, pour la Bretagne armoricaine, *kentel* comme synonyme de *son* (*Barzaz-Breiz*, préface, p. VI)[20]. Peut-être s'agit-il là d'une de ces constructions dont il était friand (*cf.* Tanguy 1977: *passim*). Nous n'avons, pour notre part, jamais relevé un tel sens en breton. Et si certains auteurs inscrivent aujourd'hui *kentel* dans le giron de la poésie chantée, c'est sans doute plus par référence à la préface du *Barzaz-Breiz* que comme le résultat d'enquêtes de terrain[21]. A moins que cela ne soit par référence à certains titres ou paroles de chansons sur feuilles volantes comprenant *kentel*, chansons qu'«il faut comprendre [...] comme traitant un sujet [...] prétexte à une leçon de morale (Giraudon 1985: 64)»; en ce cas, le sens de *kentel* demeurerait quand même celui, premier, de «leçon»).

Sur un autre plan, l'opposition *gwerz / son* (ou de type *gwerz / son*) ne peut évidemment se concevoir que là où les deux termes de l'opposition (où leurs équivalents) sont bien représentés. Or,

---

[17] «Outre *son*, on peut aussi bien avoir *chanson* ou *Kanaouenn*» (Giraudon 1985: 64); «*Kanaouen* [...] est un terme purement générique [...]. Cependant *kanaouen* et *sonn* sont pris souvent l'un pour l'autre; et même, dans le dialecte de Tréguier, *kanoen* est employé généralement, sans aucun synonyme, dans le sens de *sonn*» (Quellien 1899: 12).

[18] A vrai dire, la lecture même des termes *cantalon*, *cantlon*, etc. sur les documents archéologiques, ainsi que le sens exact qui doit leur être attribué, posent problème (*Cf.* Evans 1977: 239-245). Nous nous référons ici à la lecture de Ch.-J. Guyonvarc'h et de F. Le Roux (1986: 372).

[19] Notons la même autre acception de part et d'autre de la Manche: «vers», «groupe de vers» («strophe») - voire «poème» - dans leur seule dimension textuelle. Il est également intéressant de noter que *kentel* peut avoir, en moyen-breton, le sens de «temps» et qu'il rejoint donc l'acception moderne de «*gwerz*» dans «*gwerso*» («*gwerz zo*»), «il y a longtemps». (*Cf.* le français «cours» - du temps, et «leçon».)

[20] La «Chanson de fête des petits pâtres» a pour titre, en breton, «*Kentel fest ar vugale*» (*Barzaz Breiz*, p. 438). Le premier couplet du «Pardon de Saint-Fiacre» (*Barzaz Breiz*, p. 351) commence ainsi: «*Tostait holl, tud iaouang, ha c'hui re goz ive, / Hag e klefot* eur gentel [c'est nous qui soulignons] *zo savet a neve [...]*». Ce qui est traduit: «Approchez tous, jeunes gens, et vous vieillards aussi; et vous entendrez un chant nouvellement composé».

[21] *Cf.* par exemple Donatien Laurent 1971: 29. Relevons d'ailleurs une certaine contradiction: si La Villemarqué place *kentel* dans la catégorie des *son*, Donatien Laurent la place plutôt dans celle des *gwerz*.

> « On ne trouve pas, en « Bro-Guéned », ces poignantes histoires de rapts, d'envoûtements, d'apparitions magiques et de violences qui sont familières aux populations de la côte trégorroise [...]. Le triomphe des Vannetais, c'est la sône, c'est-à-dire l'élégie, l'idylle, ce que Luzel appelle fort justement « la poésie des femmes, des amoureux et des rêveurs »» (Herrieu et Duhamel 1911 : III-IV).
>
> « Si quelque sombre *gwerz*, généralement, importée, se chante en ce pays, c'est presque toujours amputée des développements tragiques où les Bretons du Nord se complaisent » (Herrieu et Duhamel 1911 : III).

Yves Le Diberder, bien que contestant une partie de ces propos[22], les confirme qualitativement :

> « Si la poésie populaire du Bro-Erec est plus variée qu'on ne l'admet communément, il est bien certain [...] qu'elle est surtout supérieure dans la chanson lyrique et la chanson poétique » (1911-1912 : 534).

Le vannetais ne connaît pas d'opposition lexicale de type *gwerz / son*. Mais le cas de ce dialecte n'est qu'un exemple ; la diversité des contenus littéraires, des formes poétiques, de la matière musicale, etc. sont d'une telle hétérogénéité en Bretagne qu'il est bien difficile d'imaginer une conception autochtone unique du patrimoine chanté. Ce qui n'empêche pas Quellien d'affirmer :

> « Toutes les manifestations de la poésie bretonne sont enfermées sous cette double forme du *gwerz* et du *sonn* » (1899 : 14-15).
>
> « On rencontre dans les livres d'autres désignations ; mais elles n'existent pas dans la langue vulgaire, et le peuple les ignore » (1899 : 12).

A une époque où les études de littérature orale cherchaient à nommer dans les mêmes termes ce qui était identique – « La question des genres dans la poésie populaire est controversée. Ampère enseigne une division ; Bujeaud en adopte une autre ; chacun apporte la sienne, s'appuyant sur des raisons qui ont l'air toutes plausibles » (Quellien : 12*n*) –, la tripartition – son noyau dur surtout (c'est-à-dire l'opposition *gwerz/son*) – pouvait donner l'illusion d'une homogénéité de la pensée autochtone bretonne. Moule idéologique rassurant d'une spécificité et d'une cohérence conceptuelles d'un patrimoine littéraire vis-à-vis de son voisin roman ou francophone, l'illusion a pu être entretenue jusqu'à nos jours.

Les folkloristes, bien qu'ayant relevé d'une façon ou d'une autre la notion de *récit* comme critère définitoire d'une *gwerz*, ont surtout glosé sur la *thématique littéraire* de cette dernière, une thématique qu'ils ont tenté de caractériser avant tout à partir des chants profanes de tradition purement orale – la littérature « semi-populaire », celle des feuilles volantes et des cantiques, ne les intéressant que dans une moindre mesure. Cette orientation étant prise, le critère formel d'identification se volatilise quelque peu, et, lorsque se présente une problématique comme

---

[22] *Cf.* les rectifications faites dans les *Annales de Bretagne* par Yves Le Diberder au sujet de la préface de Herrieu et Duhamel. Notamment : « Il est bien léger [...] de prétendre que les guerzes que l'on chante en Pays de Vannes sont généralement 'importées' » (1911-1912 : 532).

celle d'une opposition profane / religieux des chants, cette dernière apparaît communément sous la forme *son, gwerz / kantik*.

Certains auteurs reconnaissent malgré tout des *gwerz* au contenu religieux, tandis qu'indubitablement, «*kantik*» est connoté «musique d'Église». Il y a là une imprécision sur l'opposition profane / religieux, et maints auteurs en viennent à reconnaître l'osmose entre la catégorie des *gwerz* et celle des *kantik* (*cf.* par exemple Le Menn, *s.d.*: 1: «Il est parfois difficile de faire la distinction entre *kantik* et *gwerz*, en particulier lorsque le chant raconte l'histoire – plus ou moins légendaire – des saints»). Mais peut-on conserver le cadre tripartite, qui devient alors incohérent?

L'incohérence est en revanche levée chez ceux qui s'intéressent avant tout aux chants profanes de tradition purement orale. Évacuant la littérature «semi-populaire» des clercs, leur cadre classificatoire se résume à la seule bipartition *gwerz/son*. En conséquence, ces folkloristes et ethnologues peuvent intégrer explicitement un possible contenu religieux dans la définition de la *gwerz* (du domaine oral). Reste alors à s'interroger sur les contours d'une catégorie de «cantiques» en tant que tels[23].

*
**

Il est important, nous semble-t-il, d'insister sur l'idée que non seulement une *gwerz* peut avoir un contenu religieux, mais qu'elle peut également être un cantique officiel – avec «*gwerz*» pour intitulé. Ne pas le faire, c'est accepter d'être contredit par les sources orales et écrites autochtones.

Mais par-delà la question des catégories profanes et religieuses, ne faudrait-il pas tout simplement remettre à plat l'ensemble des données classificatoires héritées du XIX[e] siècle, faire table rase du discours normatif des spécialistes de littérature bretonne (dans lequel il est bien difficile de séparer ce qui relève du propos – lorsqu'on y accède – des détenteurs de la tradition chantée de ce qui relève de la construction du chercheur), et repartir de véritables enquêtes ethnolinguistiques rendant compte des catégorisations vernaculaires, terroir par terroir?

---

[23] *Cf.* les définitions de Laurent ou de Kemener mentionnées plus haut p. 61 (ou encore celle de Le Floc'h et Fouchez 1977: 17). Aucune ne précise si ces chants religieux peuvent être des cantiques officiels. Quellien, en évoquant ces clercs «qui transforment en cantique un vieux *gwerz* pieux» (1899: 14), montre par contre qu'il fait bien la part des choses entre chant d'Église et, si l'on peut dire, «chant religieux du domaine profane».

Kemener traduit le titre du premier chapitre de ses *Carnets de route*, «*gwerzioù relijiel*» (mot-à-mot «*gwerz* religieuses»), par «chansons d'inspiration religieuse» (1996: 87). Les pièces réunies sous cette rubrique sont assez hétérogènes (chants de colportage, chants de transmission proprement orale, etc.). Il est quand même surprenant d'y découvrir des chants de quête, notamment, dont la structure narrative est indigente. Sont-ils réellement appelés *gwerz* par les chanteurs? Le syntagme «*gwerzioù relijiel*» utilisé ici par Kemener serait-il approuvé par les chanteurs pour tous les chants du chapitre?

Références

AR FLOC'H Loeiz et FOUCHER Jean-Pierre
1977 *Le brasier des ancêtres. Poèmes populaires de la Bretagne*, Paris, U.G.E., coll. 10-18.

EVANS E.
1977 «Some Celtic Forms in cant-», *The Bulletin of Board of Celtic Studies*, XXVII-2: 239-245.

GASTOUÉ A.
1924 *Le cantique populaire en France. Ses sources, son histoire augmentés d'une bibliographie générale des anciens cantiques et noëls*, Lyon, Editions Musicales Janin, Bibliothèque de l'art musical religieux.

GIRAUDON Daniel
1985 *Chansons populaires de Basse-Bretagne sur feuilles volantes*, Morlaix, Skol Vreizh.

GOURVIL François
1960 *Th. Cl. H. Hersart de La Villemarqué et le Barzaz Breiz*, Rennes.

GUYONVARC'H Ch.-J. et F. LE ROUX
1986 *Les druides*, Rennes.

HAMELINE Jean-Yves
1979 «Cantiques et complaintes. I. Domaine catholique», *La religion populaire*, Paris, CNRS: 379-381.
1981 «Le cantique sur vaudeville à l'époque de Montfort et de Pellegrin», *Ethnologie Française*, tome 11, n° 3.

HERRIEU L. et M. DUHAMEL
1911 *Chansons populaires du pays de Vannes*, Paris, Rouart, Lerolle et Cie.

KEMENER Yann-Fañch
1996 *Carnets de route*, Morlaix, Skol Vreizh.

LAUNAY Denise
1993 *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Publications de la Société Française de Musicologie, Klincksieck.

LAURENT Donatien
1967 «La *gwerz* de Louis Le Ravallec», *Revue des A.T.P.*, 15, n°1: 19-79.
1971 «La *gwerz* de Skolan et la légende de Merlin», *Ethnologie française*, 1, n°3-4: 19-54.
1989 *Aux sources du Barzaz-Breiz. La mémoire d'un peuple*, Douarnenez, ArMen.
1988 «Histoire et poésie chantée: l'exemple de la Bretagne», *Bretagne clés en mains, s. l.*, A.P.H.G. et Institut Culturel de Bretagne: 111-115.

LA VILLEMARQUÉ Hersart de
1959 [1867] *Barzaz-Breiz*, Paris, Librairie Académique Perrin.

LE DIBERDER Yves
1911-1912 [Critique de l'ouvrage de Duhamel et Herrieu, *Chansons populaires du Pays de Vannes*], *Annales de Bretagne*, tome 27: 531-537.

LE ROUX Pierre
1977 [1924] *Atlas linguistique de la Basse Bretagne*, Rennes, Plihon et Homnay, Paris, Champion, Brest, Editions Armoricaines et CDDEP.

LE MENN Gwenolé
s. d. *Le chant populaire en Basse-Bretagne*, Centre de Télé-Enseignement de l'Université de Haute-Bretagne, Civilisation bretonne, document n° 12.

LUZEL François-Marie
1971 [1868-1890] *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne*, Paris, Maisonneuve et Larose, vol. 1.

MARTIN Hervé
1988 *Le métier de prédicateur à la fin du Moyen âge, 1350-1520*, Paris, Cerf.

PIRIOU Yann-Ber
1989 «Les Bretons sous l'Ancien Régime d'après les *gwerzioù* de F.-M. Luzel», *La Bretagne, une province à l'aube de la Révolution*, Brest-Quimper, C.R.B.C.-S.A.F.: 233-247.

POPIN M.-D.
1987 «Le versus et son modèle», *Revue de Musicologie*, tome 73, n°1: 19-38.

QUELLIEN Narcisse
1899 *Chants et danses des Bretons*, Paris, Maisonneuve et Leclerc.

RIVIÈRE Hervé
1994 *Les cantiques de pardons en Basse-Bretagne. Du rite au rythme*, Thèse, Paris IV, Paris-Sorbonne.

TANGUY Bernard
1977 *Aux origines du nationalisme breton*, Paris, coll. 10-18, tome 2.

ZUMTHOR Paul
1987 «Les marques du chant. Le point de vue du philologue», *Revue de Musicologie*, tome 73-1: 9-10.

RÉSUMÉ

Le classement tripartite des «genres» par les folkloristes et les spécialistes de littérature orale bretonne a été présenté, au moins au moment de son élaboration, comme fondé sur celui des chanteurs eux-mêmes. Mais la validité de cette tripartition – qui a tendance à saturer le discours savant – a-t-elle été vérifiée sur l'ensemble de la Bretagne bretonnante ? Sur un autre plan, à quoi attribuer les quelques zones de flou contenues dans les définitions ? A une incohérence du discours autochtone de référence, ou à une mauvaise compréhension de ce dernier par les folkloristes ? L'examen de la terminologie vernaculaire relative aux chants religieux permet d'entrer de plain-pied dans la problématique plus générale de la catégorisation poético-musicale bretonne. L'auteur en vient à militer pour que cette dernière soit à nouveau entreprise, mais cette fois-ci sur une base ethnolinguistique nettement plus affirmée.

ABSTRACT

19th and 20th Century vernacular song and specialised field discourse terminology (Western Brittany, France). *The tripartite classification by folklore experts and those specialising in an orally based literary tradition in Brittany is generally present as be based on that of the singers themselves. However, has the validity of this tripartite approach, which has a tendency to dominate learned discourse on this topic, been fully checked vis à vis the whole of Breton speaking Brittany ? From another perspective, to what might one attribute a distinct lack of clarity regarding some definitions ? Can this be laid at the door of a fundamental incoherence in the native classification or simply a lack of understanding on the part of folklore experts ? An assessment of vernacular terminology regarding religious chant brings us ultimately into the more general classification of Breton 'poetic-music'. The author suggests that this problem be restudied in a clearly ethnolinguistic perspective.*

LE CHANT ET SES RAISONS
Pratiques passionnelles à Castelsardo (Sardaigne)

Bernard Lortat-Jacob

J'aime à parler des gens de Castelsardo, «mes» amis, «mes» confrères-chanteurs[1]. Si je me permets d'utiliser ici le possessif, c'est qu'il traduit une indiscutable appartenance symbolique: ils me font l'honneur de croire (ou de me faire croire) qu'à force de les écouter chanter et parler depuis de nombreuses années, je suis maintenant des leurs. Pour bénéficier d'un tel privilège, mes seuls mérites ont été la patience et un engagement personnel dans leurs histoires passionnelles. L'une et l'autre trouvent désormais leur récompense et impliquent d'ailleurs pour moi des devoirs: je suis «leur» *professore*[2] et leur «confrère-musicologue».

J'aime à parler d'eux, mais sans doute moins qu'eux-mêmes n'aiment à le faire. S'ils sont d'excellents chanteurs, ce sont aussi d'intarissables bavards[3]. Bavards, pas caqueteurs, car ils ne pratiquent pas «cet éternel sautillement où les cerveaux vides ont tout l'avantage»[4], mais devisent sur eux-mêmes. Seul le ton est souvent léger et l'angle métaphorique: les chanteurs parlent tout le temps de chant et les autres parlent beaucoup des chanteurs, c'est-à-dire, essentiellement, de leur comportement insupportable, de leur orgueil démesuré, de

---

1 Les lecteurs des *Cahiers de musiques traditionnelles* le savent sans doute: Castelsardo est un gros bourg de Sardaigne, situé sur la côte septentrionale. Le chant polyphonique à quatre parties est pratiqué avec passion par les confrères de l'*oratorio di Santa Croce*, pour les funérailles, les fêtes du cycle de Pâques et à l'occasion de nombreuses festivités religieuses et profanes. Ces chants ont donné lieu à plusieurs publications, dans les numéros 3 et 6 des *Cahiers*, ainsi que dans le dernier numéro, qui contient un compte rendu de mon livre *Canti di Passione*, Libreria musicale italiana, 1996 (version française parue aux Editions du Cerf à l'automne 1998).

2 «*Il Professore*». Ce surnom m'a été attribué non pas au jour de mon arrivée, mais après plusieurs années. Au départ, on m'appelait par mon prénom, sardisé ou italianisé selon les cas. Il faut comprendre que le choix d'un surnom, dont je parle un peu plus loin, obéit à un jeu subtil impliquant un certain décalage. Si, par exemple, untel a pour surnom «*L'Astutu* « («L'astucieux»), cela veut dire, certes, qu'il est astucieux, mais moins qu'il le croit. Nul doute qu'avec le surnom de «*Professore*», je n'en étais pas tout à fait un. Il a fallu plusieurs années pour qu'on en prenne acte. En l'occurrence, je ne crois pas avoir perdu au change.

3 Encore que les meilleurs chanteurs ne soient pas forcément les plus bavards. Ainsi Zio Giovanni Pintus, le plus grand chanteur de *Stabat Mater* encore en vie, affirme: «Moi, je sais chanter, mais je ne sais pas parler»... «Parler, c'est dur, ajoute-t-il... On peut tomber à côté» [sous-entendu: c'est un risque que l'on n'endure pas en chantant].

4 L'expression est, je crois, de Michelet.

leurs jalousies exacerbées et de leurs rivalités fratricides qui, tous les jours, compromettent la paix de l'*oratorio*[5].

La parole porte avant tout sur eux-mêmes. C'est ainsi que la chute du mur de Berlin (durant mon premier séjour), la guerre du Golfe (deuxième séjour), ou encore les conflits en Bosnie-Herzégovine (derniers longs séjours) n'ont jamais donné lieu à des débats très excitants.

En tant que telle, l'actualité internationale a peu d'existence; mais elle est source de métaphores qui servent essentiellement la culture locale. L'évêque, qui est leur autorité de tutelle, menace-t-il de couper la confrérie en deux? on l'accuse alors de vouloir refaire le mur de Berlin que, quelques mois auparavant, «*Gourbatchoff*» avait décidé d'abattre. «Bosnie-Herzégovine»? c'est le nom d'un négoce connu pour ses produits importés et de qualité médiocre, qui vient d'ouvrir ses portes à Lu Bagnu, dans le quartier neuf et prolétario-résidentiel situé à deux kilomètres du centre ville; on va «chez *Bosnia-Erzégòvina*» quand on ne peut pas faire autrement, ou tout simplement, parce que c'est fermé ailleurs.

La télévision offre aussi son lot d'images. C'est ainsi que tel confrère a un comportement particulier; il se tient à l'écart, les bras croisés sur la poitrine, le torse penché en arrière pendant que les autres s'escriment à chanter, en peinant comme des ménagères au travail: c'est «*Maestro Lindo*» («Monsieur Propre») incarnant un produit détergent également connu en France. Tel autre, particulièrement dogmatique, sera dénommé l'*Ayatollah*. Dans ces histoires de surnoms, l'hélicoptère de la gendarmerie lui-même est sémantiquement et acoustiquement réquisitionné. Lorsqu'il prend son envol, il fait hurler ses moteurs et évoque un chanteur connu pour ses ascensions vocales vertigineuses, que l'on appelle désormais «*L'elicottero*».

Il y a en Sardaigne, et en particulier à Castelsardo, une véritable culture du «*noi*», du «nous». En ponctuant régulièremment la conversation, ce pronom affirme une forte identité et renvoie à une réalité communautaire toujours présente[6]. La plupart des propos échangés parlent de ce «nous»; ceux qui concernent la musique n'échappent pas à la règle.

---

[5] Le mot «*oratorio*» (oratoire) est utilisé dans le sens qu'il a à Castelsardo où il désigne à la fois: 1. l'institution laïco-religieuse (la confrérie); 2. le siège physique de cette institution (en l'occurrence la petite église de *Santa Maria delle Grazie*, située au centre de la vieille ville); 3. l'ensemble des confrères.

[6] Cette réalité communautaire est de nature et de dimension variables. Le «nous» des confrères se définit par rapport à tout ce qui n'est pas eux-mêmes. De même le «*noi-pastori*» («nous les bergers») du centre Sardaigne. Mais, loin du village et de ses clochers, ce «nous» sort facilement de ses limites confraternelles; en situation d'émigration, il se dissout dans un «nous» plus large, incluant la province (= Sassari), la région (= sarde) et, dans des situations exceptionnelles, comme le «Mondial» de football, la Nation italienne.

Le chant et sa critique

Dans le chant, il faut d'abord et surtout tenir sa place. A dire vrai, cette place n'est pas la vôtre, mais celle qui vous est assignée au sein d'un chœur pour une prestation de quelques minutes et, une fois par an, pour toute la journée du *Lunissanti*, le Lundi de la Semaine sainte. Ce droit de chanter relève directement et exclusivement de l'autorité du prieur de la confrérie. A ce dernier, en effet, incombe la charge de composer «ses» chœurs dans toutes les situations officielles, y compris lors des répétitions (*prove*) qui se tiennent à la petite église de Santa Maria et au cours desquelles se préparent les «voix» pour le temps pascal. En dehors de ces situations, bien entendu, chacun est libre de chanter avec qui il veut, notamment avec ses amis. Mais le chant n'est jamais un exercice solitaire destiné à des oreilles absentes: à côté d'un chœur en action, il y a toujours un confrère – parfois un ami, et, le plus souvent, un rival – qui écoute, prêt à faire des commentaires, souvent sévères, mais toujours attendus.

Parler de chant, c'est d'abord émettre des critiques sur les prestations des autres: «trop lent», «trop rapide» et surtout, «trop haut ou trop bas». Car il n'y a pas de diapason pour choisir la bonne «clé» (*chiave*), c'est-à-dire la hauteur d'intonation juste. Adopter ce petit instrument de rien du tout, qu'on peut acquérir contre 10 000 lires à Sassari, la ville voisine, aurait des effets désastreux sur la pratique du chant. Le choix de la hauteur est une pierre d'achoppement quotidienne et une lourde responsabilité pour les chanteurs, surtout pour l'un d'entre eux: selon les chants, le *bassu* ou bien la *bogi*. Le premier son qui sort de sa gorge engage le chœur dans un registre commun, et cela de façon plus ou moins heureuse.

Aucun chanteur n'a une oreille absolue qui, en l'occurrence, ne servirait à rien puisque l'intonation «juste» doit prendre en compte les registres naturels des autres voix du chœur, leur état de fatigue et de préparation, le caractère du répertoire, la longueur du chant qu'il s'agit d'exécuter, son ambitus, l'acoustique du lieu et, plus encore, la situation. C'est ainsi que, en dehors de l'église, pour les grandes processions de la Semaine sainte, il est d'usage de prendre une *chiave di strada* (clé pour la route), relativement basse, qui ne risque pas de mettre en difficulté la plus aiguë et la plus fragile des voix, celle du *falzittu*. Mais bon nombre de chanteurs prennent aussi un malin plaisir à choisir une *chiave* haute et brillante, justement pour gêner leurs compagnons. Le paradis est pavé de mauvaises intentions, pourrait-on dire, car «en haut», certes, le chant est beau et l'effort consenti par tous peut être payant, mais le succès n'est jamais acquis d'avance; il passe par un subtil défi – une sorte de «challenge» qui consiste à engager le chœur sur des chemins difficiles.

Les commentaires sur la *chiave* s'amorcent par de petits gestes que s'échangent les confrères dès les premières secondes du chant: index vers le haut: «c'est trop haut»; pouce vers le bas: «c'est trop bas»; main horizontale avec mouvement latéral: l'intonation est bonne. Ces commentaires se prolongent en général après coup, sous forme orale, et parfois même durant toute la soirée que l'on passe volontiers au bar, à la *pizzeria* ou chez des amis: «untel», dit-on, «la prend

toujours trop haut», «untel, souvent trop bas». Singulièrement, lorsque la *chiave* a été bonne, les commentaires sont maigres, ce qui ne manque pas de décevoir celui qui l'a bien choisie: il bombe déjà le torse pour signaler une suprématie qu'il croyait acquise et attend des compliments qui ne viennent jamais; à Castelsardo, on pratique moins la louange qu'une véritable culture de la critique (*sa critica*), garantissant en définitive la qualité de la production musicale. C'est pour cela que l'aide d'un diapason – utilisé d'ailleurs par des chanteurs d'autres villages de Sardaigne – aurait des effets catastrophiques: en simplifiant le travail, il amoindrirait le champ de la contestation et surtout interdirait l'exploration intellectuelle des difficultés que représente l'exercice du chant. Celui-ci, dit-on, «doit toujours se raisonner et donner lieu à des commentaires» (*si deve sempre ragionare*). L'exploit est source de culture et va de pair avec les risques de ratage. Sans ces deux composantes, l'exécution chorale se réduit à une pratique exécrable, à laquelle, d'ailleurs, la majorité des confrères rechignent: celle du concert.

Mais parler de chant c'est aussi parler de soi. L'orgueil des chanteurs s'exprime toujours à la première personne et tous ceux qui sont dignes de mériter ce nom[7] ont l'habituelle propension à préférer leur propre voix à celle des autres. Les collections de cassettes qu'ils conservent chez eux et qui s'égarent toujours dans les buffets remplis de verroteries néo-vénitiennes, sont essentiellement celles de leurs prestations. Les commentaires sur leur façon de chanter touchent à leur identité vocalement proclamée. C'est leur identité, et non celle des autres, car chacun, non seulement pense être l'exclusif détenteur d'un style propre (ce qui est partiellement vrai), mais encore prétend n'avoir appris de personne (ce qui est totalement faux) – «Allez!», leur dit-on, vous n'êtes pas nés chanteur!» (sous entendu, «c'est nous qui vous avons appris à chanter»). «Allez!», leur dis-je, «votre attitude ne rend pas justice à la culture de l'*oratorio!*». Et, au terme de ces discussions fréquentes, sinon quotidiennes, l'aveu attendu arrive enfin: «– Oui, si vous voulez», finira par confesser le présomptueux... j'ai appris de Cenzo Dessole, ou de Tauloneddu!». Deux grandes voix, en effet, disparues l'une et l'autre depuis plusieurs années. Il ne pouvait en être autrement. De leur vivant, ils étaient des rivaux; morts, ils deviennent des maîtres.

Chant, commentaires et prérogatives

Ces chants polyphoniques sont à quatre voix. Mais leurs commentaires n'en comptent pas moins de quatre-vingt dix (c'est le nombre des confrères en exercice) et ont pour toile de fond des disputes permanentes (*bisticci*) dont les chanteurs – au nombre d'une bonne vingtaine – sont les principaux responsables.

---

[7] Définir ce qu'est un chanteur n'est pas une tâche aisée. On peut chanter fréquemment entre amis, et même fort bien chanter, sans être chanteur (*cantore*) c'est-à-dire sans pouvoir se considérer comme tel. Le nom de *cantore* est, avant toute chose, réservé à celui qui a chanté, ne serait-ce qu'une seule fois dans sa vie, lors de la Semaine sainte (*cf.* Lortat-Jacob 1990: 5).

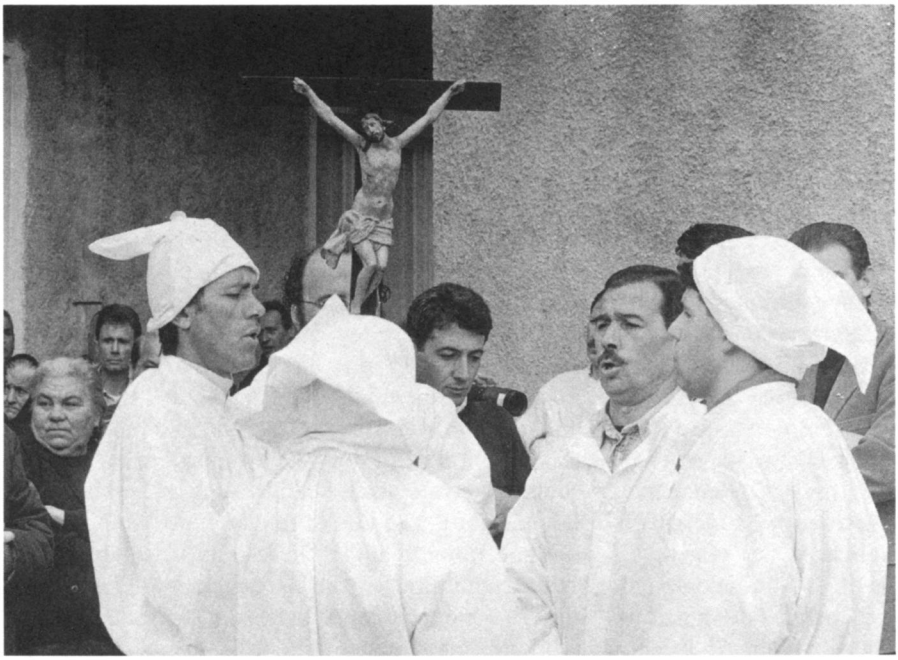


Fig. 1 : Chœur du Lundi saint, matin. Photo : Bachisio Masia.

Ce sont surtout eux qui parlent. Les autres sont les « confrères du silence » (*confratelli del silenzio*). Toujours discrets, ils ont surtout pour tâche l'exécution du rituel : transport du Christ, port des Mystères (c'est-à-dire des outils de la crucifixion) durant la Semaine sainte ; processions diverses.

Mais avant de pouvoir exprimer leurs prérogatives, les chanteurs doivent attendre et attendre encore. Autrefois, cette attente était longue et s'étalait sur plusieurs années. En d'autres termes, ils étaient contraints au silence. De nos jours, alors que le recrutement de jeunes voix de qualité est un réel problème, elle est plus courte, mais néanmoins pressante et ne manque pas de mortifier les plus ambitieux. Untel espère toujours se voir confier le plus valorisé de tous les chants (le *Stabat Mater*) pour un Lundi saint. Peut-être le prieur de cette année saura-t-il le contenter ? Tel autre refuse systématiquement de chanter le *Miserere* qu'il laisse aux débutants – ce « chant de merde (*arga*), qui est juste bon pour les merdeux » [que Dieu pardonne le blasphème !]. Un troisième enfin ne veut mêler sa voix qu'à celles de ses vieux compagnons de route, tout en affirmant d'ailleurs [qu'il] « peut chanter avec tous » et que – bien entendu – [il] « est un homme de paix »[8].

[8] Sur la contradiction productrice de sens et l'interprétation de cette contradiction, *cf.* mon article « Prononcer en chantant » (Lortat-Jacob 1998a).

Bref, durant sa fonction annuelle (il est élu, en assemblée, le jour de la Fête-Dieu), le prieur ne manque pas de pain sur sa planche. « C'est un sale travail », dit l'un d'entre eux: « Il te faut choisir douze apôtres [c'est ainsi qu'on appelle les chanteurs du Lundi saint]... et envoyer les autres en enfer ! ». En l'occurrence c'est plutôt le prieur qui, avec l'acceptation de sa charge, se prépare une vie infernale: au terme d'une préparation de plusieurs mois, le rituel du Lundi l'oblige à faire « ses » trois chœurs, à choisir douze protagonistes et à exclure les autres; cette règle peut, certes, lui apporter quelques joies, mais lui ouvre surtout de solides perspectives de brouilles avec ses compagnons et, par voie de conséquences directes, avec leurs femmes, leurs cousins, leurs beaux-frères, etc.

Parler de chant revient donc à parler des querelles qu'il occasionne. « Pourquoi n'ai-je pas été choisi cette année » ?, dira un chanteur... « Le prieur ne m'avait-il pas laissé entendre qu'il me ferait entrer dans un chœur ? Pourquoi a-t-il préféré tel autre (trop jeune, ou trop vieux, selon les cas) ? Il n'est pas l'ami que je croyais »... et, en *a parte*: « Je saurai m'en souvenir lorsque je serai prieur à mon tour »... S'enclenchent alors des stratégies d'hostilité, des recherches d'alliances pour le mettre en difficulté. Car il s'agit de faire payer à celui qui vous a trahi le prix de sa mauvaise politique, notamment en cherchant à s'acquérir l'amitié de quelques compagnons supplémentaires en vue des prochaines élections.

Dans les deux camps – celui du prieur et celui de la victime qui accepte la règle du *numerus clausus* dans la seule mesure où elle ne le laisse pas de côté – on aura recours à une arme redoutable: celle de la rumeur. Cette rumeur peut prendre deux formes: directe (« untel aurait dit... ») ou indirecte (« untel aurait dit qu'untel aurait dit... »).

Significativement, la rumeur et la voix chantée sont désignées par un même mot: *voce* en italien, *bogi* dans le dialecte de Castelsardo. Entre les deux types de voix – celle destinée au chant (et en principe à célébrer la gloire de Dieu ou le calvaire du Christ) et celle, parlée, réelle ou mythique, destinée essentiellement à déstabiliser l'*oratorio* – il y a un rapport. Si la rumeur est trop forte, la vie sociale prend la forme d'incessantes batailles et le chant ne se fait plus entendre. Car une rumeur, d'abord sourde, se transforme vite en vociférations et en claquements de portes lorsqu'elle arrive aux oreilles des personnes concernées ou lorsqu'elle est répercutée, puis amplifiée, en assemblée. Sa forme indirecte, en particulier, a des effets dévastateurs par son « effet boomerang »; car le propos peut retomber sur celui qui en est à la source, autant que sur celui qui le colporte en seconde main. Quoi qu'il en soit, dans de telles circonstances, chanter ensemble – qui implique une confiance réciproque et met en jeu des rapports affectifs d'une grande intensité – n'est plus possible.

Mais lorsque cette rumeur est absente, ou trop faible, et que personne ne dit rien sur personne, le climat n'est pas non plus très bon, et l'on se pose la question: « Pourquoi ce silence ? Sommes-nous devenus des étrangers les uns pour les autres au point de ne pas mériter de glose ? ». Chanter ensemble dans de telles conditions n'a plus guère de sens; à l'évidence, le silence et l'indifférence entretiennent de dangereux rapports de contiguïté. La voix chantée a donc besoin de la voix parlée pour « sortir » (*uscire*), et réciproquement. Au risque de faire souffrir

la logique, il nous faut admettre que ces deux voix sont à la fois exclusives (car durant le chant on ne parle pas et, sous la pression de paroles envahissantes, on ne chante pas) et indispensables l'une à l'autre (il faut se parler pour chanter et le chant lui-même provoque d'incessants commentaires). Mais la symétrie s'arrête là; car, derrière le trop-parler, s'embusquent facilement la mauvaise foi et la véhémence, qui empêchent le chant de sortir et les chanteurs de s'exprimer.

La parole donne également la possibilité de rétablir des rapports qu'elle avait préalablement contribué à détériorer. Les bars et les petites fêtes locales servent aussi à cela. Dans ces opérations de reconstruction d'amitiés brisées ou ébréchées, chacun se montre minutieusement comptable de ce qu'il donne et de ce qu'il reçoit de l'autre. Parfois, lorsque c'est plus grave, il peut être fait recours à des réunions plus formelles, organisées sous la conduite d'un (ré)conciliateur. Mais l'entente – et, ici, le mot est fort – ne sera effective que lorsque les protagonistes auront accepté de se remettre à chanter ensemble[9]. Le chant apparaît alors dans toute son ambiguïté : il est le signe majeur de la paix retrouvée, tout en fournissant des armes pour la guerre.

Mais il arrive aussi qu'un nouveau rapprochement soit difficile, notamment lorsque les contacts sont rompus et qu'on s'est respectivement « retiré la parole » (*togliere la parola*). C'est alors que le chant peut intervenir comme moteur de la réconciliation, alors qu'il est ordinairement motif de discorde. Car, pour de (vrais) chanteurs, la brouille est d'autant plus douloureuse que le plaisir de chanter ensemble est fort. La perspective de ce plaisir est donc un facteur de réconciliation. Reconnaissons pourtant qu'elle ne garantit pas forcément une paix prochaine, comme si le goût de la querelle était encore plus tenace.

Ethique et esthétique

Les confrères ne lisent pas nos classiques, et encore moins Paul Valéry (en l'occurrence, son *Variété IV*). Mais, à l'instar du poète originaire de la Corse voisine, cela ne les empêche pas d'associer étroitement l'esthétique et l'éthique. En témoignent leurs discours sur le chant, comme l'ensemble de leur comportement. Chanter, c'est d'abord offrir une image de soi. Chanter fort, c'est être fort. C'est ainsi qu'il faut être, en effet. Etre timide revient à endurer ses propres inhibitions. Mais, en compagnie, cette timidité est interprétée d'abord comme une peur d'affronter le jugement des autres. Ne pas savoir la maîtriser revient à ne pas être apte à affronter la *carréra* – la rue processionnelle ; en d'autres termes, à ne pas mériter le titre de chanteur.

Le chant réclame un certain don de soi où il convient de mettre en accord sa personnalité et l'expression vocale de cette personnalité. L'homme est toujours derrière ce qu'il chante et l'on tiendra autant rigueur à celui qui ne sait pas

[9] Pour la plus grande satisfaction du prieur qui, de nouveau, pourra inclure ces chanteurs réconciliés dans son « casting » de Semaine sainte.

trouver sa place au sein du chœur qu'aux chanteurs pratiquant une emphase démesurée. Ne pas savoir se faire entendre équivaut à exhiber sa médiocrité. Trop le faire revient à déséquilibrer un chœur, à nourrir la critique ou à provoquer les ricanements des autres.

Chanter est donc un exercice difficile et un art quasi impossible, qui touche à sa propre façon autant qu'à sa propre raison d'être: untel est connu pour son indélicatesse qui consise à entrer trop tôt dans le chant, au détriment de l'ordre polyphonique imposé; il anticipe de quelques dixièmes de secondes la phrase musicale qu'il convient de chanter ensemble et veut absolument se faire entendre. Le vice d'untel autre repose sur des raisons symétriques et inverses: il allonge sa mélodie pour le simple plaisir d'entendre sa voix seule, au-dessus du chœur qui s'est tu. Ou alors, il ralentit sa *portata* (notion difficile pouvant être approximativement traduite par «phrasé»), à la façon d'un paon qui se retourne avec lenteur pour contempler sa queue.

Autant de défauts touchant à des détails, qu'une oreille peu préparée ne remarque même pas, mais qui, sur place, ne passent pas inaperçus et ne manquent pas d'être dénoncés. Ils sont, pourrait-on dire, de l'ordre de la politesse, au sens fort du terme; car si chacun doit dominer les autres sans trop que cela s'entende, il doit tout autant demeurer à leur écoute: l'harmonie musicale est d'abord une harmonie sociale. Une harmonie difficile à trouver, car, on l'a dit, lorsque les conflits dominent, personne ne veut plus chanter avec personne; mais, à l'inverse, si le climat est trop doux et serein, le chant devient grave, ennuyeux et traduit – comme parfois notre musique classique – quelque insupportable autosatisfaction.

De façon significative, c'est à la fois la douleur et la douceur qui s'expriment dans les grands chants de l'*oratorio*. Les chanteurs dotés d'une certaine volonté de puissance chantent d'une voix forte et dominatrice. Les pacifistes, les humbles et les sereins chantent d'une voix plus douce et suave. Le choix d'une esthétique ou de l'autre est de l'ordre du style personnel, mais il renvoie aussi à des conceptions divergentes – bien que complémentaires – du monde et du sacré. Ces conceptions, qui traduisent la fondamentale ambivalence de la musique, sont au centre de continuels débats entre les chanteurs: sacré, ce chant est prière et harmonie salvatrice; profane, il est l'expression d'un défi. Mais aussi, sacré et profane: Dieu défie les chanteurs en leur confiant des chants dont l'exécution est éprouvante. Les chanteurs sont donc intarissables sur les épreuves qu'ils doivent surmonter – et qu'ils surmontent, selon eux.

Mais il se peut aussi qu'ils échouent, notamment durant la grande procession du soir du Lundi saint, lorsque, par exemple, ils ne parviennent pas à trouver la bonne «clé» ou – pire encore – lorsque leur voix se brise et qu'ils doivent quitter le chœur pour se voir remplacés par un autre. Dans ce cas, ils ont la prudence d'incriminer non leur propre incapacité, mais le chant lui-même: «le *Stabat* est trop dur», disent-ils, pendant qu'ils peinent – alors que sa difficulté tient exclusivement à l'excessive intensité qu'ils mettent dans son exécution. Le lendemain, après avoir subi les assauts de *la critica*, ils prendront une décision: «Cette année, c'est la dernière fois que je le chante», diront-ils – décision qui tiendra

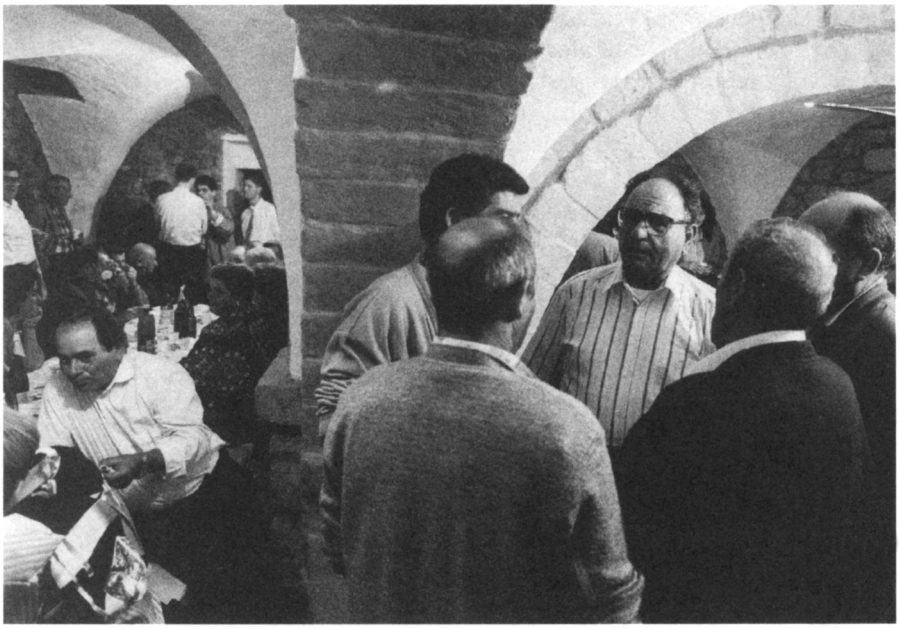


Fig. 2: Chanter/parler. Photo: Bachisio Masia

quelques jours ou quelques mois, puisque l'année suivante, on les trouvera à nouveau dans le rang des candidats.

Il est un mot que l'on entend régulièrement dans la bouche des confrères: celui de *sbaglio* (erreur, faute): tous ont une véritable culture de la faute, voire un culte pour elle. Détecter et détracter le *sbaglio* de l'autre, reprocher au prieur des choix inappropriés (surtout lorsqu'ils desservent vos intérêts), accuser la convoitise de ses compagnons ou avouer la sienne, sont des exercices quotidiens qui trahissent leur origine chrétienne et prennent leur source à la fois dans la reconnaissance du péché originel et dans une conception transcendante de la vérité.

Mais, paradoxalement, cette exigence de vérité est elle-même soumise à des nécessités locales plus immanentes. Disons les choses de façon brutale et sans doute caricaturale: celui qui dit vrai (ou celui qui chante bien) est d'abord un allié ou un ami – et c'est même cela qui le définit comme tel; un bon chanteur se caractérise sans doute par la qualité de sa voix, mais c'est surtout celui avec qui l'on aime chanter. De ce fait, il n'y a pas de chant réussi dans l'absolu – ou plus exactement, cette réussite passe par la qualité des relations qui président à son exécution. Le chant – comme d'ailleurs tant d'autres choses – a surtout une valeur affective et se juge en fonction des rapports qui le font naître. De ce fait, les commentaires qu'on y porte manquent toujours d'objectivité. Untel chantait bien l'année dernière: il était alors un ami. Il chante mal cette année; ce n'est pas que l'hiver ait détérioré ses cordes vocales, c'est tout simplement qu'il s'est rangé

dans le camp adverse[10]: du haut du pinacle, il est passé à celui de la roche tarpéienne; son chant ne vaut plus rien.

On voit donc poindre la contradiction, car en dépit d'exigences déclarées pour la recherche de la vérité, la parole tout autant que le jugement esthétique sont surtout contextuels, comme la couleur du caméléon variant selon les paysages. Des circonstances nombreuses et diverses donnent leur prix aux choses et leur valeur aux mots. Non pas aux mots techniques – au nombre d'une vingtaine –, dont la stabilité sémantique est à peu près établie et sur lesquels tout le monde s'accorde plus ou moins[11], mais aux mots les plus communs: ceux de tous les jours, qui donnent lieu à d'interminables discussions.

De l'épaisseur du sens

Ces considérations sont à prendre en compte lorsqu'il s'agit d'aborder avec les confrères des problèmes stylistiques et esthétiques. Par exemple lorsqu'il faut, avec leur concours, qualifier le «beau» (*bello*). Car ce mot est continuellement utilisé, dans des registres et avec des intonations différentes. Indépendamment du fait qu'un «*bello*» prononcé à mi-voix n'a, bien entendu, aucun rapport avec un «*bello*» proclamé haut et fort[12], cette notion en recouvre une quantité d'autres (plus d'une vingtaine en tout) qui touchent:

- aux chants proprement dits: certains sont reconnus comme plus beaux et plus valorisés que d'autres dans la mesure où, par stricte convention, ils sont réservés aux meilleurs chanteurs. Sur place, ils sont reconnus comme particulièrement difficiles (ce qui n'est pas nécessairement vrai). Disons qu'ils tirent leur beauté du fait qu'ils sont, le plus souvent, splendidement exécutés;
- aux conditions d'exécution: chanté durant le rituel de la Semaine sainte, un *Stabat Mater* sera toujours plus beau que le même *Stabat* exécuté en temps ordinaire, *alla buona* («à la bonne franquette», dirions-nous);

---

[10] Camp = *gambella*. Il s'agit d'un néologisme local, désignant un groupe de chanteurs qui est entré en conflit violent avec l'*oratorio* et s'en est finalement exclu pour former un groupe à part. *L'altra gambella* chante les chants sacrés de la confrérie, mais en dehors de l'église, de ses fonctions et de ses rituels. Elle se produit notamment lors de différents concerts et manifestations, en Sardaigne et en Italie continentale.

[11] Voir *Chants de Passion* (Lortat-Jacob 1998b), notamment à travers l'index figurant en fin de volume. Ces mots techniques renvoient principalement aux articulations formelles: ainsi la *dolci* désignant un moment caractéristique du chant où les voix entrent les unes après les autres, du grave à l'aigu, sur un accord majeur spécifique; la *calata* (du verbe *calare*, «descendre») indiquant une fin de phrase, le *giru* (littéralement «le tour») de forme mélismatique prenant appui sur une voyelle à l'intérieur du chant (par exemple, le *giru della «i»*, le tour du «*i*», dans le *Stabat Mater)*, la *falza* (littéralement la «fausse») caractérisant un enchaînement chromatique. Ces mots sont utilisés surtout en cours d'exécution défectueuse et servent à effectuer une reprise (à partir de telle ou telle *dolci* ou de tel ou tel *giru*). D'autres expressions – métaphoriques celles-ci et représentant un inventaire largement ouvert – servent à caractériser les styles vocaux, essentiellement leurs défauts.

[12] Voir sur ce point Lortat-Jacob 1998a.

- à l'attente qu'un chant occasionne et aux différents défis qu'il met en œuvre (*cf.* supra);
- et en définitive, au climat général, à la fois social et politique.

Comme par un mystérieux fait exprès, les concepts locaux sont, à Castelsardo, dotés d'une certaine épaisseur. Par exemple, celui de *sacrificio*. Notion difficile dont la traduction française par le mot «sacrifice» rend imparfaitement compte. Ce sacrifice est d'abord consenti. C'est ainsi que chanter est un *sacrificio*. Au sens sacré et profane. D'une part, les chants de la Semaine sainte évoquent le sacrifice du Christ et en expriment la douleur. De l'autre, les chanteurs font des sacrifices toute l'année pour être dignes de l'exprimer vocalement. Car, seuls ceux qui ont été assidus aux fêtes et aux différentes cérémonies de l'*oratorio* peuvent postuler à la charge sacrificielle du chant. Pour pouvoir être sur la liste du prieur, il faut qu'ils aient fait leurs *presenze* (leurs présences), qu'ils aient accompagné une cinquantaine de morts au cimetière en chantant, qu'ils aient célébré Sant'Antonio, Santa Rita, Sant'Isidoro, et surtout Santa Lucia qui se voit gratifier en décembre de treize jours consécutifs de chant. Mais, le jour venu, ce sacrifice perd son caractère douloureux: il devient *gara*, c'est-à-dire compétition où il s'agit de relever un défi, de faire «bonne figure», de vaincre enfin et d'assurer, en même temps que la gloire du Christ – dont on ne parle d'ailleurs jamais – celle de sa propre prestation.

Cette épaisseur sémantique est servie par une rhétorique fort développée qui utilise:

- L'humour. Il s'agit d'un humour tourné vers soi: il est une façon de ne pas se prendre au sérieux, qui donne aux rapports humains une légèreté toute particulière. Dans un pays où la moquerie est omniprésente, mieux vaut rire de soi-même que de laisser aux autres la possibilité de le faire. C'est une façon de leur couper l'herbe sous le pied et cela vous installe dans une position plus confortable (ne serait-ce que parce qu'il est tout de même plus aisé de doser les méchancetés contre soi-même!)
- L'anti-phrase, très développée en général en Sardaigne: elle installe celui qui y recourt dans une situation distanciée. Les choses sont dites, mais à l'envers, et l'on peut facilement jouer sur les contraires réels ou supposés d'une proposition inversée.
- L'ellipse et le sous-entendu, porteurs d'un sens que l'on ne veut pas approfondir: un bruit de bouche, une exclamation codifiée (iih!, tss!, eei!, etc.) suffisent bien souvent à manifester une appréciation sur les choses et les êtres.
- La répétition ironique: la reprise des derniers mots prononcés par l'interlocuteur – mais sur un autre ton – introduit un doute et induit une remise en question des propos énoncés. C'est un moyen rapide et pratique de désarçonner l'adversaire.
- Le second degré et le sens du détour. Il est rare qu'on se dise les choses complètement en face. En cela, Castelsardo et son *oratorio* se démarquent

nettement d'autres cultures de Sardaigne. Ce n'est pas que règne l'hypocrisie, mais on aime contourner le sens et l'on préfère l'image à l'expression directe[13].

- Enfin, un goût insatiable pour le commentaire, selon toute apparence beaucoup plus développé à l'*oratorio* de Castelsardo que partout ailleurs en Sardaigne. C'est ainsi qu'une cravate de couleur vive, une friandise d'une consistance inhabituelle, une démarche maladroite, une posture curieuse, etc. suffisent à alimenter de longues gloses. D'une certaine façon, ces petites chroniques de tous les jours constituent des terrains d'entraînement rhétorique. «Passer tant de temps à nous disputer sur ces bricoles, dit un confrère, évite que nous nous disputions sur des choses plus sérieuses».

A l'*oratorio*, la bienveillance est peut-être une vertu, mais elle n'est pas vraiment une qualité reconnue. Etre «*malu*» c'est-à-dire à la fois «mauvais» et «malicieux» est un trait de caractère que l'on redoute chez l'autre et que l'on cultive chez soi: l'ironie quotidienne et les petites méchancetés d'un usage courant, épicent les rapports et rendent la vie plaisante (quoique pas toujours !). Parler de quelqu'un, c'est être habile à noter certains de ses penchants pour les révéler aux autres, voire à l'intéressé lui-même, en y mettant la forme adéquate; c'est placer continuellement celui à qui l'on s'adresse en position d'esquive ou de réplique: la métaphore et les effets de style sont là, tantôt pour présenter les faits sous une forme adoucie, tantôt pour donner à l'argument l'efficacité qu'il mérite.

Dans une telle culture de la parole, chacun est à l'affût d'une anomalie. Mais si les rapports sont trop conflictuels, les mots s'alourdissent et la possibilité d'en jouer devient de plus en plus difficile. L'arsenal rhétorique est alors incapable de désamorcer quoi que ce soit et l'ironie se fait pesante... jusqu'à ne plus être perçue comme telle. Et c'est alors que les armes secrètes et ancestrales[14] de la petite société de l'*oratorio* trouvent leurs limites.

---

[13] Pour bénigne qu'elle semble, une interpellation telle que: « — *A no ! cumpare Giuà... chi appare li piacan' li carciofi, eh ?... Ni avete magnatu sei u sette !* » (Eh ! compère, j'ai l'impression que vous aimez bien les artichauts... vous en avez mangé six ou sept !), eut pour effet de mortifier celui à qui elle s'adressait. Elle sortit de la bouche d'un vieux chanteur, il y a quelques années, lors du grand repas collectif d'un Jeudi saint. Celui-ci venait de terminer un chant splendide qui avait suscité l'admiration et provoqué les applaudissements de tous les convives... De tous, ou plutôt de presque tous, car, durant cette prestation, l'un d'entre eux (lui aussi excellent chanteur et bien entendu rival) avait préféré se concentrer sur son assiette, consommant avec un peu de nervosité une quantité impressionnante d'artichauts ! L'accusation fut sans appel (rien de plus visible que des feuilles d'artichauts sur une table !). L'image tire sa force de son caractère faussement innocent (quoi de plus normal que de manger durant une *cena*). Mais la beauté du chant suggérait qu'on levât le nez de son assiette, qu'on acceptât d'y laisser un moment ses artichauts pour porter son regard à l'autre bout de la table où se faisait entendre un «chant de danse» historique (puisque chacun aujourd'hui s'en souvient encore).

[14] Comme le dit le plus vieux confrère de Castelsardo: «Santa Maria [l'église où l'*oratorio* a son siège] n'a jamais connu la paix». Pour ce qui est de l'ancestralité des conflits confrériques, on notera que le plus ancien procès-verbal de l'*oratorio* conservé dans les archives de la cathédrale – il date du 15 août 1669 – fait déjà état de polémiques (*controversias*) avec la hiérarchie ecclésiastique.

Toutefois, dans ce jeu de réalités subtiles – qui n'est pas sans incidences méthodologiques pour l'ethnographe – l'ancien, le déjà-fait, et ce qu'on appelle communément «la tradition», occupent une place à part en fournissant une référence stable, constamment remémorée. En pratique, une bonne partie des discussions porte sur la comparaison des pratiques passées et actuelles, où les premières servent notamment à légitimer les secondes.

Parler de musique, c'est alors parler de la mémoire qu'on en a; c'est se rappeler qui chantait le *Miserere* du Lundi saint de 1981, ou le *Stabat* de 1987 (éventuellement, si l'on ne s'en souvient plus soi-même, on trouvera toujours le compagnon qui connaîtra la réponse); c'est rediscuter les choix du prieur qui était alors en exercice; bref, c'est penser le présent en le confrontant au passé afin de construire au quotidien sa propre histoire.

Mais il arrive aussi que cette présence raisonnée du passé ne débouche pas sur les dispositions pratiques attendues. C'est ainsi que les chanteurs d'autrefois bénéficiaient d'une liberté stylistique qu'aujourd'hui aucun d'entre eux – aussi bon soit-il – n'oserait s'accorder. A l'évidence, les rivalités entre chanteurs étaient encore plus exacerbées qu'aujourd'hui et s'exprimaient durant le chant lui-même. Les enregistrements anciens en témoignent et suscitent une certaine nostalgie. De nos jours, le chant a perdu un peu de son âpreté; l'harmonie y est mieux contrôlée et l'accord – dans les deux sens du mot – plus juste, comme si on lui consacrait aujourd'hui davantage d'attention. On s'interroge ensemble sur ce changement socio-musical, en s'étonnant du fait qu'en discuter – comme il se doit – ne suffit pas à modifier le cours des choses: à croire que la forme musicale, soumise au temps, contient un potentiel de transformation sur lequel personne n'a prise.

«Ce n'est plus pareil», dit-on, tout en s'affairant, par exemple, à cueillir des fleurs pour le linceul du Christ qui sera porté symboliquement et musicalement en terre, le Vendredi saint... comme on l'a toujours fait. Car, quoi qu'il en soit, chacun refait ses plans chaque année, toujours semblables à ceux des années précédentes et toujours différents: dans l'espoir d'être touché par la grâce (du prieur) et de se voir choisi comme «apôtre-chanteur»... pour la gloire de Dieu, bien entendu!

Références

LORTAT-JACOB Bernard

1990 Savoir les chanter – pouvoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne. *Cahiers de musiques traditionnelles 3. Musique et pouvoirs*: 5-22.

1996 *Canti di Passione, Castelasrdo, Sardegna*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

1998a Prononcer en chantant. *L'Homme, Revue française d'anthropologie* 146: 87-112.

1998b *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris: Editions du Cerf, collection La voie esthétique.

RÉSUMÉ

Parler, pour les confrères-chanteurs de l'*oratorio* de Castelsardo, en Sardaigne, c'est à la fois parler de chant et de soi-même. Deux discours complémentaires, où la critique (*sa critica*) est omiprésente et garantit, en définitive, la qualité de la prestation musicale. Le chant est perçu essentiellement comme le témoignage d'une reconnaissance car, en toute situation officielle, les chanteurs sont choisis par le prieur de la confrérie : il est une « grâce » – à la fois sacrée et profane, à laquelle, bien entendu, chacun aspire. La parole, quant à elle, est subtile et l'ironie mordante : il s'agit tantôt d'évaluer la justesse d'intonation des quatre voix du chœur, tantôt la justesse des choix du prieur. Mais c'est aussi une parole de mémoire, où le présent est constamment évalué par rapport au passé, au sein d'une Histoire que les confrères font et refont quotidiennement.

ABSTRACT

Song and its reasons. Passionate practices in Castelsardo, Sardinia. *For the singers of Castelsardo in Sardinia, talking about* oratorio *[their Brotherhood] amounts to both speaking about oneself and of song. Two complementary discourses where self criticism (*sa critica*) is omnipresent and in essence guarantees quality in musical performance. Song is basically regarded as a symbol of recognition and as a reward since it is officially endowed by the Prior of the Brotherhood. It is in fact both a sacred and lay blessing, to which all aspire. As for the spoken words, they are subtle and full of mordent irony. One is required to assess both the accuracy of the intonation of four « voices » from the choir but also the Prior's choice. And it also encompasses memory, where the present is continually assessed in relation to the past as part of history that the Brothers make and remake daily.*

PROPOS DES MUSICIENS MONTAGNARDS DU BESKIDE SILÉSIEN (POLOGNE)

Aurélia Domaradzka Barbier

En Europe Centrale, le cas de la Pologne, et de la Silésie en particulier, est sur le plan scientifique extrêmement intéressant et, en quelque sorte, exemplaire. En effet, la Pologne est située entre deux zones de fracture de l'Europe, l'une à l'ouest du pays entre les mondes germanique et slave et l'autre à l'est du pays entre les mondes catholique et orthodoxe. La Silésie, quant à elle, a longtemps été un enjeu entre les Polonais, les Tchèques et les Allemands, y compris au plan des influences culturelles. De plus, à partir de 1945, des déplacements de populations de la Silésie vers l'Allemagne et de toutes les régions de Pologne vers la Silésie ayant été organisés pour des raisons politiques et économiques, des évolutions culturelles importantes ont eu lieu. Il y a là de vastes perspectives pour la recherche (Skrzypczak 1996). Mais le concept de « nouvelle histoire » dégagée de préoccupations nationalistes ou idéologiques, par exemple pour l'histoire des nationalités ayant vécu ou vivant en Silésie, n'existe en Pologne que depuis quelques années et presque tout reste à faire.

La Silésie est aujourd'hui une région entièrement polonaise située dans le sud-ouest du pays. On y distingue une zone de plaine au nord, la vallée de l'Oder et une zone montagneuse au sud : les Sudètes et le Beskide silésien. Ce dernier, situé dans l'extrême sud de la région, fait partie de la chaîne des Carpates. Dans le district de Cieszyn, non loin de Wisla, il existe un endroit nommé par la population locale « trojkat beskidzki » c'est-à-dire « le triangle du Beskide ». Sous cette appellation se cachent trois villages : Istebna, Koniakow et Jaworzynka, ainsi que des hameaux environnants. Reliés entre eux par des vallées, ils forment sur la carte un triangle, d'où leur nom.

Le point sur la recherche ethnomusicologique en Silésie

Compte tenu de la spécificité et de la richesse folklorique de la Silésie, les collectes de chants réalisées depuis plus d'un siècle et demi par des amateurs et des ethnologues y ont été considérables. Elles se sont soldées, jusqu'à un passé récent, par de nombreuses publications de recueils de chants qui devaient prouver, déjà par leur simple existence, et souvent par leurs analyses sociologiques, « la polonité » de la Silésie, selon les objectifs politiques de l'époque. Ce procédé

Fig. 1 : Le Beskide silésien.

était d'autant plus discutable que beaucoup de Silésiens ne reconnaissaient pleinement leur appartenance culturelle ni à la Pologne ni à l'Allemagne, soulignant ainsi leur particularisme. Dans une étude récente, nous avons proposé de nouvelles hypothèses concernant l'évolution du chant silésien. A côté du travail de terrain, environ trois cent quatre vingt références bibliographiques et discographiques y ont été prises en compte, dont mille cinq cent chants avec paroles (Domaradzka 1997 : 907-935). Mais les musiques des montagnards du Beskide silésien sont pratiquement absentes de ces références bibliographiques, car le petit territoire situé dans l'extrême sud de la région n'a pas suscité beaucoup d'intérêt chez les chercheurs. Déjà en 1938 on s'étonnait que les chants d'Istebna n'aient pas encore été étudiés, et cela malgré leur richesse (Preizner 1938 : 30). Mises à part des informations sur les chants locaux notées par quelques autochtones, souvent instituteurs de villages (Sikora 1993 : 27-42), il n'existe à notre connaissance que deux publications importantes concernant « le triangle du Beskide » (Tacina 1939 et Kopoczek 1984). Notre travail a évidemment pris en

compte ces deux publications. Mais il est difficile de résumer les neuf cent soixante-sept pages d'une thèse analysant le folklore musical silésien à plusieurs niveaux de discours verbal et musical dans son contexte, intégrant aussi les avancées de l'ethnomusicologie locale. De plus, la quasi totalité des publications prises en compte est malheureusement en langue polonaise, très peu lue en Occident. Enfin, les dernières publications silésiennes en la matière s'arrêtent à l'année 1984, car dans le pays « en état de guerre » déclaré en décembre 1981 par le Général Jaruzelski, il y avait d'autres préoccupations que le folklore. Néanmoins, les choses ont changé à partir de 1993. Dans la Pologne libérale et en pleine expansion économique, les nouveaux articles définissent surtout les tâches confiées à l'ethnomusicologie.

Le travail sur le terrain dans le Beskide silésien

Nos recherches en Silésie se sont échelonnées entre 1990 et 1995, mais notre travail sur le terrain dans le Beskide silésien s'est surtout déroulé entre 1993 et 1994.

Notre étude consacrée aux chants silésiens a été axée d'avantage sur les aspects musicologiques qu'ethnologiques. Néanmoins, nous souhaitons proposer dans cet article une contribution modeste, mais unique, concernant les propos des montagnards silésiens sur leur musique. En effet, nous avons vécu en Silésie pendant dix-neuf ans. Imprégnée de sa culture et connaissant sa langue, puis l'ayant quittée en 1984, il nous a paru souhaitable d'y revenir pour y observer la vie locale, avec l'avantage d'être à la fois de la région et étrangère à la région. Pour constituer une importante phonothèque de musiques silésiennes, nous avons rencontré de nombreux musiciens et avons ainsi pu être le témoin non seulement de leurs productions musicales, mais aussi de leurs propos sur la musique.

La méthodologie de l'enquête sur le terrain

Dans la collecte sur le terrain des informations utiles pour une exploration scientifique, en l'absence de sources formelles et bien reconnues, se pose le problème de la fiabilité des informations recueillies. Devant cette situation, nous avons délibérément pris la décision d'interroger un certain nombre d'autochtones soigneusement sélectionnés, s'assurant de la fiabilité de leurs informations. Les informateurs ayant contribué de façon significative à cette enquête ont été: Zuzanna Kawulok, fondatrice d'un petit musée d'instruments traditionnels, Zbigniew Walach, agriculteur, Monika Bocek Walach, femme au foyer, Czeslaw Weglarz, agriculteur, Jacek Kotarba, étudiant, Jozef Broda, instituteur, Cezary Drzewiecki, organisateur de la Semaine de la Culture du Beskide.

Pour comprendre leurs propos, la description des contextes dans lesquels nos informateurs évoluent et ont évolué s'impose. Nous avons fait trois types de rencontres: individuelles au domicile des musiciens, collectives en plein air et dans

les fermes avec des musiciens, et collectives avant et après leurs passages sur des scènes montées en été dans plusieurs localités voisines de Wisla. Ces représentations sont organisées chaque année, au mois d'août, sous la présidence de la Ville de Wisla, dans le cadre de la Semaine de la Culture du Beskide.

Nous avons ainsi pu rencontrer plusieurs personnes intéressantes, parmi lesquelles il y avait des musiciens extrêmement actifs et très appréciés par la population locale. Il s'agit d'abord de Zuzanna Kawulok, la cinquantaine, fille du célèbre instrumentiste traditionnel Jan Kawulok, aujourd'hui décédé, et qui habite Istebna. Sa famille vit de la terre et de l'élevage, mais elle se fait aussi un appoint en accueillant chez elle des touristes. Dans une partie de sa maison, elle a organisé un «petit musée» d'instruments de musique. Elle a hérité des instruments traditionnels de son père Jan Kawulok, qui les construisait lui-même et savait très bien en jouer. En 1976, il était même capable de réaliser une *fujarka*, sorte de flûte à huit tons, sur un modèle d'il y a 400 ans trouvé à Ostrowek en Silésie d'Opole. L'instrument de prédilection de Zuzanna Kawulok est la cornemuse nommée *gajdy*. Mais elle aime aussi raconter en s'accompagnant du *piszczek*, une sorte d'appeau, et faire de la musique d'ensemble avec les enfants du village (aux flûtes *piszczalki* et *fujarki*). Ses informations sur les coutumes locales, sur les préoccupations quotidiennes des habitants du village et sur les instruments de musique ont été précieuses. Un autre informateur, Zbigniew Walach, habitant aussi Istebna, fait de la musique d'ensemble avec sa famille et ses amis: Monika Bocek-Walach, Czeslaw Weglarz et Jacek Kotarba. Ils sont surtout instrumentistes et chanteurs. Ils jouent, entre autres, du *gajdy*, du *zlobcoki* (violon traditionnel), du violon, de la contrebasse et des ocarinas qu'ils fabriquent eux-mêmes. Avec leurs familles, ils vivent essentiellement de la terre. Mais après le travail, Zbigniew Walach dirige aussi des orchestres de jeunes de la région en les initiant à l'art instrumental. Un autre «personnage clef», Jozef Broda de Koniakow dans le Beskide silésien, instituteur à l'école communale, donne libre cours à son imagination en construisant des piszczalki qui servent de matériel pédagogique pour ses élèves. Il considère que sa participation active aux manifestations d'été est indispensable. Par ailleurs, les contacts avec la population locale et avec Cezary Drzewiecki, directeur des Semaines de la Culture du Beskide, lors des manifestations organisées initialement à Wisla et étendues par la suite à d'autres villages voisins, nous ont permis de mieux comprendre les motivations qui poussent les autochtones à participer à ce genre de manifestations.

Mises à part ces rencontres estivales qui constituent une ouverture sur le monde extérieur, il existe encore des coutumes familiales et saisonnières pratiquées dans les villages, à certains moments de l'année, dans lesquelles la musique trouve sa place.

Les pratiques musicales des montagnards silésiens

Afin d'analyser les propos des musiciens montagnards silésiens sur leurs pratiques musicales et le cadre dans lequel elles s'inscrivent, nous traiterons la problématique selon trois approches: leur origine, leur cadre de vie ainsi que les motivations et les moyens de ces musiciens. Dans ce contexte, l'analyste doit chercher à répondre aux sept questions suivantes:

- Quelle est l'identité des montagnards silésiens et qu'en disent-ils ?
- Quelle est la façon de vivre des montagnards silésiens ?
- Que disent les musiciens montagnards sur leurs motivations et leurs moyens ? C'est à dire:
  - Pourquoi font-ils de la musique ?
  - Comment font-ils de la musique ?
  - Que chantent-ils ?
  - Que disent-ils de leur musique ?

L'identité des montagnards silésiens

La notion d'identité chez les montagnards silésiens nécessite une brève présentation de leurs origines géographiques et de leur positionnement ethnique et culturel. Les montagnards du Beskide silésien ressentent un besoin de parler d'eux-mêmes, un besoin de se définir, de se situer dans la société et de montrer leur particularisme. Cette quête des origines remonte très loin dans le temps et elle se transmet toujours dans la famille. Ils ont leur identité propre car, avant d'être polonais ou silésiens, ils sont avant tout montagnards. Selon Zbigniew Walach, ils sont d'abord un peuple pastoral descendant des Valaques venus de l'est qui se sont mélangés à la population locale – il en parle toujours en utilisant le terme «nous». Le nom de Valaque (Walach à Istebna) est pour eux synonyme de peuple berger[1] et encore aujourd'hui les montagnards se nomment les Valaques. Cela correspond aussi au nom de famille de Zbigniew. Les montagnards, musiciens ou non, expriment également leur singularité dans le domaine vestimentaire car, à côté du costume de montagnard silésien, on porte dans la région une tenue traditionnelle spécifiquement valaque. Mais il faut savoir que le costume valaque caractérisant toute la Silésie de Cieszyn dont le Beskide silésien fait partie, était à l'origine celui de la bourgeoisie locale. Arrivé ici au début du XVIII[e] siècle, il s'est diffusé ensuite dans les milieux d'ouvriers et d'artisans. Il n'arrive chez les bergers qu'à la fin du XIX[e] siècle et il est porté essentiellement par les femmes des montagnards les plus riches (Filip 1994 : 17-31). Aujourd'hui

[1] Le mot «berger» ne doit pas être pris ici au sens français de simple gardien de troupeau, souvent un peu misérable, prolétaire de l'élevage. En Europe Centrale et Balkanique, comme dans d'autres pays de peuples pasteurs, le berger est le propriétaire du troupeau, donc le maître de la richesse essentielle de la communauté. Il est riche et il le montre.

ces costumes traditionnels masculins et féminins sont encore portés par tout le monde à Istebna, surtout comme tenues de fête aux grandes occasions. Personne ne porte plus de costume traditionnel au travail. Cette manière de s'habiller pour les fêtes constitue-t-elle une revanche sur le temps ou sur la société ? Nous ne le savons pas, mais nos musiciens essaient à tout prix de démontrer qu'ils ont une histoire, un passé très riche et une identité. Ils savent parler d'eux et cela les rend importants. Ils guettent souvent nos réactions et on a l'impression qu'ils veulent qu'on leur adresse des compliments... Ils sont fiers de leurs origines et de leur particularisme. Il y a aussi un autre point important concernant les origines des montagnards silésiens, mais qui n'est pas évoqué par les autochtones. Il s'agit de l'arrivée des Ruthènes, originaires de la Galicie austro-hongroise, qui, en suivant l'itinéraire des Valaques, longèrent les Carpates et formèrent un groupe de montagnards ukrainiens appelés les Lemkowie. Ceux-ci s'installèrent, entre autres, dans le Beskide silésien (Domaradzka 1997: 410)[2].

Mais la façon de vivre des montagnards silésiens ainsi que leurs motivations pour la musique nous permettent de mieux les connaître.

La façon de vivre des montagnards silésiens

Les propos de ces montagnards silésiens ne peuvent pas se comprendre sans aborder leur façon de vivre à travers trois points: l'habitat, les occupations quotidiennes et l'accès aux techniques actuelles.

L'habitat local s'intègre parfaitement dans les paysages naturels de la région. En effet, dans le Beskide silésien, on construit encore des églises et des maisons en bois, car c'est un matériau qui protège bien des écarts de température. La pierre a toujours été rare en Pologne, alors que les forêts occupent d'immenses étendues. On notera que la construction en pierre s'est propagée en Europe par l'intermédiaire des Romains, or cette région n'a pas bénéficié de leur colonisation. La maison paysanne, la chapelle au bord du chemin et les constructions annexes des fermes sont façonnées à la hache par les charpentiers du « triangle du Beskide ».

Pour gagner leur vie, les montagnards continuent à faire de l'élevage de moutons, de chèvres, de vaches et de chevaux. Dans toutes les campagnes silésiennes le cheval reste encore aujourd'hui un outil de travail quotidien. Mais les activités et les moyens évoluent progressivement et, à côté du travail de la terre et de l'élevage du bétail, les occupations artisanales et commerciales prennent plus d'importance. Néanmoins, le téléphone, la télévision et la voiture sont loin d'être la préoccupation principale des montagnards du Beskide silésien. Les

---

[2] Entre le XV[e] et le XVIII[e] siècles, des expansions polonaises à l'est vers l'Ukraine ont lieu et cela provoque le phénomène de *«rutenizacja»*, terme traduit dans les sources ethnologiques polonaises par « ruthenisation », dans le sens de « russification » ce qui n'est pas exact. Il s'agit des Ruthènes, en particulier les Lemkowie, montagnards ukrainiens installés dans le Beskide silésien, dans le Beskide Sadecki et en Podhale. On suppose que les Lemkowie furent à l'origine de religion greco-catholique et influencés par la culture byzantine.

sujets liés à l'actualité, à l'économie nationale et au monde en général sont évités par les uns et carrément ignorés par les autres.

Leur propre vie les intéresse plus...

Motivations des musiciens montagnards

Dans un souci de clarté nous présenterons d'abord les phases les plus significatives de cette analyse: Pourquoi font-ils de la musique ? Comment font-ils de la musique ?

Que chantent-ils ? Que disent-ils de leur musique ?

Pourquoi font-ils de la musique ?

A travers leurs propos, nous saisissons que les montagnards silésiens font de la musique pour cinq raisons principales: c'est un héritage, ils aiment bien faire la fête, notamment pour des occasions comme les mariages, ils conservent des traditions liées aux coutumes saisonnières, ils sont fiers de leur statut de musicien, et ils gagnent parfois de l'argent en jouant.

Héritage: «C'est notre musique et on la fait de père en fils» nous dit Zbigniew Walach, l'un des musiciens d'Istebna. Le montagnard silésien adore la musique, surtout la sienne, et il en est fier. Il la transmet exclusivement de manière orale, comme il l'a entendue et comme on la lui a enseignée. Ceci est très important pour lui et il tient à s'excuser du fait qu'il ne connaît pas les notes de musique et qu'il ne peut pas les écrire pour nous les montrer. En effet, les personnes âgées ne savent pas écrire, mais les jeunes vont à l'école. Ils y apprennent à lire et à écrire le polonais, mais le dialecte de Cieszyn et les patois locaux, dont celui d'Istebna, sont exclusivement de tradition orale. Le même phénomène concerne la musique. Les autochtones écoutent bien sûr des cassettes et des musiques à la radio et à la télévision, mais ils n'en disent rien. La tradition musicale locale reste orale à l'image de leur langue. D'ailleurs, l'enseignement des musiques traditionnelles en Pologne n'est pas institutionnalisé. Il n'y a pas de sections de musiques traditionnelles dans les conservatoires et les musiciens apprennent encore dans les campagnes l'art de la musique avec un maître. Le fait de conserver une tradition orale tout en sachant écrire, indique clairement un rapport fort de la population locale au passé. Cela s'explique peut-être par des raisons historiques[3].

[3] Malgré son morcellement au XII[e] et au XIII[e] siècles, la Pologne parvient presque à se reconstituer en royaume en 1295, mais à l'exception de la Silésie. Au début du XV[e] siècle, Vladislas, le fils du roi de Pologne Casimir le Grand, élu roi de Hongrie, reconstitue le royaume de Bohême avec la Silésie (Sellier 1991: 107). En 1526, la Silésie et la Bohême se retrouvent sous la tutelle autrichienne des Habsbourg. Ainsi «le triangle du Beskide» devint une zone frontalière de la Hongrie,

On a toujours exigé de cette population une très grande capacité d'adaptation. Les occupations successives de la région pendant des siècles, obligèrent les gens à être au moins bilingues[4] (Bazielich 1975: 27). A la campagne il fallait parler la langue de la famille, à laquelle s'ajoutait celle de l'administration et celle de la paroisse. En ville, celle du travail et, pour les intellectuels, la langue littéraire (Domaradzka 1997: 243). Aujourd'hui cette microsociété silésienne connaît une évolution, qui reste néanmoins lente, compte tenu des conditions géographiques qui ne favorisent pas des échanges réguliers avec le reste de la région ou même avec les voisins montagnards des autres villages qui, bien sûr, «ne sont pas comme eux» (Gorski 1975).

Fête: «Sans musique il n'y a pas de fête et il n'y a pas de mariage» explique Czeslaw Weglarz. On manque de distraction au pays, surtout en hiver, donc on fait de la musique pour se faire plaisir. Sans musique il n'y a pas de fête, surtout celle du mariage. Les déplacements du cortège nuptial de la maison des parents de la jeune mariée vers l'église et ensuite, le plus souvent, vers la salle des fêtes sont accompagnés par des musiciens. Ce ne sont pas toujours les mêmes car cela dépend de la famille dans laquelle on se marie. Mais ils jouent toujours les *nuty* ou les *spiywki* à la demande des invités qui les payent. La *spiywka* est un chant très court, une sorte de refrain qui se compose uniquement d'une phrase, ce qui correspond à un distique. Le point culminant de la cérémonie de mariage est la mise de la coiffe à la jeune mariée, signe de l'appartenance sociale au cercle des femmes mariées. A cette occasion on chante, on danse et on joue toutes les *spiywki* que le village connaît. On enchaîne plusieurs *spiywki* à la suite, en fonction de la mémoire des gens qui les interprètent (Bulka 1993). Pour la fin de la fête de mariage, on invente des paroles souvent drôles, voir satiriques.

Tradition: «Il y a aussi d'autres occasions de faire de la musique. Il y a «les nobles», les *mojki* et aussi la fête des bergers et la moisson. C'est important de garder la tradition», nous précise Zuzanna Kawulok. En effet, nous avons pu vérifier qu'il existait encore quelques coutumes saisonnières précieusement entretenues, parmi lesquelles certaines ont un rapport direct avec la musique. Les chanteurs de Noël nommés ici les bergers ou les Rois Mages parcourent les villages en étant déguisés et présentent leurs vœux dans toutes les maisons. C'est aussi dans le même but que les «nobles», les «gueux» et les «*juhas*», accompagnés des appeaux *piszczalki* sans trou latéral, organisent des cortèges, où l'on chante et l'on danse en traversant le village (Bazielich 1975: 153). Dans le dialecte local, le mot «*juhas*» veut dire: assistant du chef berger. La *piszczalka* était d'ailleurs l'unique instrument autorisé par l'église avant les Pâques. Plus tard

dont les frontières arrivèrent au Jablunkovsky Prusmyk. La Silésie restera donc au cœur des querelles de suzeraineté et des échanges entre les grandes familles souveraines d'Europe Centrale, polonaises, tchèques et hongroises et plus tard autrichiennes et allemandes.

4 *Dwutorowosc jezyczna* – terme proposé par Barbara Bazielich pouvant se traduire par « phénomène linguistique à double voie».

dans l'année, on dit adieu à l'hiver et on souhaite la bienvenue au printemps, en noyant la poupée de paille nommée la *marzanna*. Mais la tradition du Beskide silésien diffère de celle du reste de la région. Ici, la poupée n'est ni noyée ni brûlée, ce qui correspond à une coutume païenne interdite par l'église catholique et qui a survécu dans toute la Silésie, même dans certains quartiers des grandes villes, telles Wroclaw. Dans le Beskide silésien, les jeunes filles fabriquent une poupée en chiffons vêtue d'un costume montagnard, avec laquelle elles parcourent les maisons, où elles reçoivent de l'argent pour leurs chants. Ensuite, elles gardent cette poupée (Bazielich 1975: 154-155). Les *mojki*, expression venant du mot *maj*, qui veut dire «mai», est en rapport avec la fête du mois de mai ayant lieu du 30 avril au 1er mai. Les jeunes gens placent des sapins ornés de rubans et de bonbons devant la maison de leur bien-aimée. Cela provoque parfois, à cause des rivalités, des surprises et des bagarres dont tout le village est au courant. A cette occasion, on chante des chants d'amour et de séduction.

Pour la Pentecôte et le 24 juin, on décore les maisons avec des feuillages, c'est la fête des bergers. A cette occasion, on tresse des couronnes de pissenlits. Les plantes médicinales cueillies à cette date ont un pouvoir magique. On interprète des chants de bergers, nommés *helokanie*. Il s'agit de très courtes formules de salutation chantées sur les sommets des montagnes. A la fin de la moisson on organise une grande fête au village. On y joue, on y chante, on y danse et on fait surtout des vœux pour la prospérité et la fertilité de la terre. Des croyances et des superstitions liées aux phénomènes de la nature sont toujours bien présentes en Silésie. Des pratiques magiques, héritées des vieux cultes panthéistes préchrétiens sont censées d'assurer une bonne récolte, éviter la grêle ou l'inondation (Bohdanowicz 1995: 51-61). La vie des montagnards dépend entièrement des caprices de la nature. Il n'y a pas d'assurance d'aide en cas de problèmes, sauf les voisins. D'ailleurs, le caractère du montagnard moyen correspond à son environnement. Il se sent libre, ses comportements sont imprévus. Il est rude, têtu et parfois bagarreur. Mais il sait travailler très durement et il est très efficace dans toutes les activités qu'il entreprend. Quand il a un projet en tête, cela devient une idée fixe, et c'est aussi le cas dans les relations entre hommes et femmes. Il n'échange pas d'alliances à l'église (Dygacz s.d.: 49). Il reste un homme libre, conditionné par la nature et peu influencé par le christianisme et la civilisation des plaines et des villes (Krop 1985: 2)[5].

Fierté: «Nous sommes fiers d'être musiciens car on nous sollicite souvent pour des fêtes», dit Jacek Kotarba, le violoneux. En effet, les instrumentistes du village ne sont pas très nombreux par rapport aux chanteurs et aux danseurs. Ce sont des privilégiés dont on parle avec admiration. On les envie aussi car ils viennent

[5] Ces villages furent longtemps d'accès très difficile. La première église catholique fut construite à Istebna seulement en 1720; elle dut son existence aux effets de la Contre-Réforme. Son but était de convertir le peuple montagnard au catholicisme. C'est un jésuite, Leopold Tempes, travaillant pour l'évêché de Wroclaw en Basse Silésie qui fut le vecteur de cette politique dans les montagnes. Mais jusqu'au XIXe siècle les montagnards vécurent en ayant très peu de contacts avec la ville.

souvent de familles très connues dans la région et ils perpétuent ainsi activement une tradition familiale. Ils rivalisent entre eux et il est rare que les musiciens vantent les mérites de leurs voisins concurrents. Ils ne parlent que d'eux. D'ailleurs, il faut les rencontrer séparément pour les connaître et savoir quelles sont leurs spécialités. Une motivation complémentaire s'ajoutent aux précédentes. Les manifestations estivales organisées pour les touristes leur plaisent beaucoup. Ils se sentent valorisés et admirés sur scène par les gens venus d'ailleurs qui ne connaissent pas la culture locale. Ils s'estiment importants car ils ont quelque chose à dire, un message à transmettre.

Argent: Une autre motivation s'y ajoute encore, même si les musiciens en parlent moins. Dans le contexte actuel, faire de la musique devient aussi une démarche lucrative. Pendant qu'ils sont sur scène, leurs familles vendent des produits locaux. Se développent ainsi la menuiserie, la gravure sur bois, la tonnellerie; mais on privilégie aussi la sparterie et les arts décoratifs. On se sert de matériaux comme le cuir, le métal et le bois sculpté à chaud. Les foires locales sont pleines d'objets comme des paniers en osier, des chaussures en cuir (*kierpce*) et des vêtements traditionnels. Il y a aussi les célèbres dentelles de Koniakow, les plus originales de la région (Kazmierczak 1985: 6). Dans le Beskide silésien, il existe surtout des chambres d'hôte plus qu'une hôtellerie bien organisée. Il arrive cependant aux musiciens de gagner de l'argent en jouant dans les quelques hôtels des environs.

Comment font-ils de la musique ?

Pour aborder cette question nous donnerons quelques indications concernant les modes d'expression privilégiés par la population locale et la manière d'interpréter la musique.

Modes d'expression: Dans le Beskide silésien, les pratiques vocales et instrumentales sont liées à la danse. Elles se complètent, se substituent ou apparaissent en alternance. Pour nos informateurs, il s'agit « de la même chose ». On opère ici par l'incipit qui sous-entend un distique. Quand on l'énonce, certains le jouent, d'autres le chantent et l'entourage danse car il correspond aussi à des figures de danse. Ce mélange de mélodies vocales, instrumentales et de danse, pour une occasion précise est propre à la tradition du pays[6].

Interprétation: Les chants s'interprètent en position assise, accroupie, debout et en mouvement. Cela dépend des occasions et des endroits. Il peut s'agir de fêtes

[6] Ce phénomène de syncrétisme – fusion de la musique, de la parole et de la danse a déjà été remarqué dans la culture montagnarde des Carpates (Chybinski 1907: 13). On y a noté l'indépendance des discours verbal et musical.

en plein air sur une scène montée à cet effet ou d'une fête de bergers en pleine nature. D'autres coutumes, comme celle du mariage, se passent à l'extérieur, mais aussi à l'intérieur de la maison. Il y a encore l'habitude du travail collectif domestique et saisonnier (dentellerie, bricolage, moisson) agrémenté de musique. Pour prolonger la musique dans le temps, on utilise les procédés de répétition et de collage au niveau des paroles et des musiques. Cela provoque souvent une hétérophonie car les musiciens jouent leurs différentes versions en même temps. Des décalages rythmiques, assortis d'une forte expressivité, sont le symbole même du montagnard type, spontané et déchaîné dans son rude élément[7], surtout quand il interprète des polkas devenant fantaisistes, au tempo irrégulier et au rythme libre.

Le montagnard silésien fait aussi le choix de certaines thématiques.

Que chantent-ils ?

Les montagnards interprètent aujourd'hui volontiers des chants d'amour, mais ils connaissent encore des chants de travail (Tacina 1939) et certains chants de coutumes (Kopoczek 1984). Leurs paroles décrivent une société assez fermée, ce qui ne veut pas dire rigide, rigoriste ou puritaine, où les mœurs paraissent, au contraire, assez libres. Il s'agit majoritairement de « paroles de femmes » sur leurs bien-aimés (Domaradzka 1997: 512-603). Celui-ci peut être éleveur (berger), agriculteur (laboureur) ou artisan. On y évoque la nature et la médecine par les plantes. La femme, le plus souvent une jeune fille, y exprime ses attentes et ses craintes concernant son amoureux. Ces chants de mariage l'avertissent des difficultés de sa future vie d'épouse, la préparant ainsi à franchir une étape difficile. Il s'agit d'un rite de passage. Même si on y trouve une réflexion générale sur la vie, par exemple sur les violences conjugales ou sur les tromperies, les questions que se pose la jeune fille – « m'aime-t-il réellement, m'aimera-t-il toujours ? » – restent essentielles.

Que disent-ils de leur musique ?

Les témoignages des montagnards silésiens seront présentés autour des notions de patrimoine, de passé, de fabrication, de jeu, de complexe, concernant les instruments traditionnels, autour de leurs propres expressions sur la musique et avec un regard sur les manifestations locales.

---

[7] On raisonne ici par phrases. Chacune constitue une entité à part entière. Enchaînées à la suite, elles sont entrecoupées de silences plus au moins longs et expressifs. En fin de phrases les valeurs rythmiques deviennent lentes, emphatiques comme dans le folklore tchèque et surtout hongrois.

Patrimoine: Ils adorent parler de leurs instruments de musique, qu'ils conservent avec beaucoup de soin, car il s'agit pour eux d'un patrimoine. C'est aussi un savoir-faire car ils ont appris les secrets la fabrication avec leurs pères. Cette tradition familiale est très ancienne dans le Beskide silésien. Aujourd'hui, ce sont surtout les familles d'Istebna qui la perpétuent avec le plus de succès.

Passé: Les montagnards silésiens ont deux façons de se rattacher volontairement au passé: premièrement, par l'intermédiaire de leurs instruments de musique dont ils aiment décrire les fonctions d'origine; en second lieu, par leurs récits sur le passé dont la fonction est d'éduquer les jeunes.

La *trombita*, un type de trompe joué en plein air, d'une longueur pouvant atteindre 4,5 m., est encore installée dans les huttes de berger et dans les maisons à Brenna, Istebna (Antoni Kawulok) et à Wisla (Andrzej Szalbot). Elle permettait la communication à distance, souvent pour avertir d'un danger ou lancer un appel au secours à l'approche de voleurs. Par contre, le cor de berger, aux dimensions plus réduites (2,5 m.), servait à émettre des signaux pour chasser le loup qui s'approchait du troupeau. Ces instruments sont la fierté de la population locale et on les installe sur les scènes estivales lors de la Semaine de la Culture du Beskide. Le rôle de la flûte *piszczalka* de Szalasnik était initialement d'accompagner la

Fig. 2: Transmission du jeu de la *piszczalka* à huit trous, par Zuzanna Kawulok, au musée des instruments hérités de son père, à Istebna. Photo: Aurélia Domaradzka Barbier.

transhumance. Présente dans les huttes de berger nommées *szalasy*, d'où son nom, elle change ensuite de fonction. On l'utilise pour agrémenter des soirées de travail en commun organisées du mois de décembre jusqu'au printemps. Les travaux tels écosser, plumer et faire la dentelle sont accompagnés de chants et de récits. Le travail une fois terminé, des fêtes dansantes sont organisées massivement avant le Carême. La *fujarka* (un mirliton), une feuille de sureau et un brin d'herbe permettent l'interprétation de mélodies «pour faire paître les vaches». Zuzanna Kawulok nous en a joué plusieurs. Les plus jeunes du village qui viennent régulièrement chez elle en connaissent aussi.

Zuzanna Kawulok est aussi poétesse et sait bien s'exprimer. Pour cela elle utilise le *piszczek*. une sorte d'appeau, et sa musique improvisée traduit ses émotions. Il sert à rendre plus expressifs ses récits anciens, souvent à morale. Son but est d'éduquer les nouvelles générations. Elle aime bien raconter l'histoire d'un petit garçon qui rêvait d'une galette chaude, mais qui devait surveiller les vaches en étant à jeun, car le travail passait avant toute chose. Il s'agit pour elle d'un récit exemplaire et le plus important est de retenir que le travail passait en priorité, même pour les enfants. Elle a constaté, non sans une certaine amertume, qu'aujourd'hui les parents n'agiraient plus ainsi.

Fabrication: Nous avons pu assister à certaines phases de construction, de réglage et d'accordage de l'ocarina, de la cornemuse *gajdy* et des cordophones. On nous a aussi expliqué les problèmes d'entretien de ces instruments. Dans les maisons montagnardes d'Istebna on trouve une multitude d'outils servant au bricolage, mais aussi à l'ébauche des instruments de musique tant des plus simples – sifflets de toutes sortes, *piszczalki* et *fujarki* – que des plus complexes, ceux du duo local traditionnel: le gajdy et le violon. La fabrication d'un ocarina peut se faire en plein air car elle n'exige pas beaucoup de temps ni de place.

Zbigniew Walach a toujours des cornes de vache bien sèches dans sa cave. Il prévoit les emplacements des trous en fonction de la morphologie de ses mains. A l'intérieur, il ajuste le bois en le raclant; il travaille ensuite sur le débit d'air et des sons obtenus pour apporter les modifications finales. La construction du *gajdy* est beaucoup plus complexe. Il faut aussi remarquer que les ornements métalliques étaient depuis longtemps une des spécialités d'Istebna, de Koniakow et de Cisowica car les mines y étaient nombreuses. Les instruments transmis par la famille sont extrêmement précieux. Le réglage de ces instruments, choyés et traités avec un soin jaloux, est très difficile. Ils se dérèglent facilement à cause des écarts de température. Selon nos informateurs, le secret de leur construction est arrivé ici avec les Valaques. Le *gajdy* est unique par rapport aux autres cornemuses de Pologne car il est pourvu d'un sac à souffler (*dymlok*) qui permet de chanter en jouant. La décoration de l'instrument est sophistiquée et l'accordage se fait à l'aide d'un fil ou de cire.

Jeu: La manière de jouer d'un violoneux est surprenante: le violon est placé initialement sur la poitrine, il se déplace sur le bras, sur la hanche ou même verticalement. Il en va de même pour la *basy*. Le musicien n'hésite pas à s'agenouiller

Fig. 3: Transmission du savoir-faire de la fabrication d'un ocarina en corne, par Zbigniew Walach, chez lui à Istebna. Photo: Aurélia Domaradzka Barbier.

pour en jouer. On en joue aussi en marchant. Aujourd'hui rarement joué, le violon traditionnel en bois de prunier *zlóbcoki* a un son très criard. On continue à construire des contrebasses de petite taille (*basy*). Les musiciens sont aussi préoccupés par le son. Ils décrivent et montrent volontiers les difficultés qu'ils ont pour obtenir un son juste à la *piszczalka* sans trou latéral et à la *piszczalka* de Szalasnik. En effet, ces instruments fonctionnant avec des partiels donnent souvent des sons mobiles et parfois instables. Les mélodies jouées sont des formules archaïques, valaques et montagnardes. Les cors de bergers et les *trombity* nécessitent un entretien régulier. Pour en jouer avec succès, il faut d'abord les laisser se gonfler dans l'eau pour éviter les fausses notes dues à des fissures[8].

Complexe: Malgré un patriotisme local et la volonté d'être mieux que les autres, qui ressort aussi dans l'existence de rivalités entre les familles, on ne dit pas ici que l'on joue parfaitement. Il y a dans cette société un complexe concernant la musique tsigane qui, pour eux, est plus virtuose que la leur. Dans le temps, les orchestres montagnards des auberges ont été supplantés par des groupes de

[8] Suite aux analyses des variantes des chants silésiens que nous avons effectuées, nous pouvons aussi constater que ces chants ne s'exportent pas dans le reste de la région, et cela à cause de leurs particularités mélodiques et rythmiques dues à l'emploi des instruments locaux et à leur interprétation très personnalisée. Par contre, les chants qui arrivent ici du reste de la Silésie et des régions voisines sont « traduits » à la manière locale.

Tsiganes de passage, qui ravissaient l'auditoire par leur technique. Pour cette raison, nos informateurs ont cru indispensable de donner une explication et même de se justifier. Selon eux, le peuple local ne peut pas avoir de musiciens sachant jouer très vite car ils vivent essentiellement de la terre ; ils ont les mains détériorées par un dur travail manuel, donc des mains peu agiles. De plus, faire de la musique n'est pas un métier pour eux, comme c'est le cas pour les Tsiganes, mais une occupation après le travail. Il faut aussi savoir qu'à partir du XVI[e] siècle, se développe en Silésie la tradition des musiciens ambulants.

Expressions: Nos informateurs soulignent le fait qu'ils ont appris leurs chants oralement et qu'ils transmettent ces chants aux jeunes de la même façon. La transmission se fait donc par l'écoute et l'imitation accompagnées de la parole. En dehors d'un vocabulaire de base qui définit les *nuty* (les *spiywki*), c'est-à-dire les chants, on parle ici de chants « très anciens », valaques. Ces formules « très anciennes » se caractérisent par la présence de la seconde augmentée. Quand l'accompagnement de ces chants se fait à l'orchestre (la *basy*, le *gajdy*, le *prym* et le *sekund*) cela crée des décalages rythmiques et une hétérophonie. Quand ils emploient l'expression : « la musique de chez nous », il s'agit de chants montagnards incluant la quarte augmentée. Certains chants « très anciens » ont de nombreuses variantes car chacun privilégie les sonorités et les instruments qui lui conviennent le mieux. Pour cette raison, on utilise l'expression : « à la manière de... ». Par exemple le chant connu de tous intitulé *Doliny, doliny, doliny* (« Vallées, vallées, vallées ») est perçu par Jozef Broda comme homogène, il l'interprète en utilisant la seconde augmentée comme élément unificateur. La version de Zbigniew Walach, selon lui la plus ancienne qui existe, se compose d'une formule « très ancienne » et d'une formule montagnarde. Une autre version « à la manière de Vieux Colombus d'Andziolowka » est aussi homogène, mais de style exclusivement montagnard (la présence de la quarte augmentée). Une version moderne d'Istebna est construite sur une formule en mineur et sur une formule « très ancienne ». Il existe aussi des expressions en rapport avec des formules fixes d'accompagnement du début et de la fin du chant. Elles sont surtout associées au *gajdy* qui fait partie du duo traditionnel local.

Transmises de génération en génération, elles sont adaptées en fonction des circonstances. Le secret pour mémoriser les sons de ces formules nous a été communiqué par Zbigniew Walach, qui dit qu'il faut les mémoriser sur les paroles suivantes : «*zdaloby sie cos wypic*» («il serait bon de boire quelque chose»). Zbigniew Walach et son groupe nous ont aussi présenté des chants en tchèque, dont le plus connu est *Oci, oci* («Les yeux, les yeux»). Mais, ils nous ont dit que, de l'autre côté de la frontière, on connaît les chants de chez eux. Rien d'étonnant, compte tenu de leur histoire commune et mouvementée (Hlawiczka 1975 : 11-63).

Manifestations: La participation à des manifestations musicales dans un village plus grand, à Wisla, nous a permis de nous rendre compte que certaines traditions familiales ont disparu avec la mort des grands-parents, surtout entre 1970 et 1980. Les familles musiciennes sont donc moins nombreuses dans les villages

Fig. 4 : Groupe de Zbigniew Walach d'Istebna : le duo traditionnel du Beskide silésien, *gajdy* et violon, se transforme ici en trio, avec la présence du *zlobcoki*. Photo : Aurélia Domaradzka Barbier.

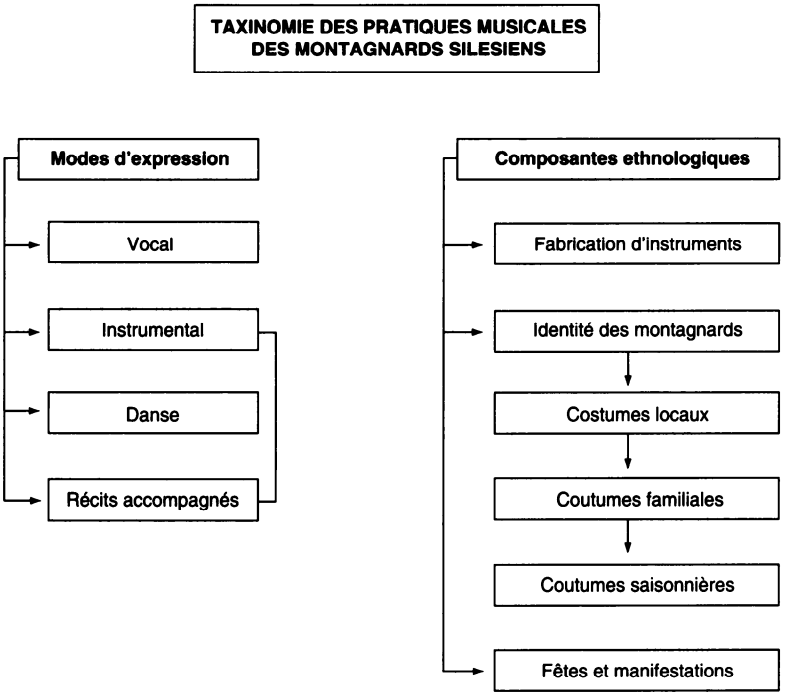
du « triangle du Beskide ». On peut en rencontrer sur les scènes régionales montées chaque année pendant quelques jours à Wisla, à Szczyrk, à Zywiec, à Makow Podhalanski et à Oswiecim, village par ailleurs universellement et dramatiquement connu sous son nom allemand d'Auschwitz. Une trentaine de groupes locaux y participent[9]. Ces groupes comptent autant des gens âgés que des enfants. Les noms des groupes viennent d'un nom de famille ou de localité, ce qui indique deux sortes de traditions : familiale et villageoise. A cette occasion, il faut aussi remarquer que l'existence de la Semaine de la Culture du Beskide correspond bien à un besoin de la population locale, tant culturel qu'économique, et non pas à une directive ministérielle imposée dans le cadre du développement du folklorisme. Selon nos informateurs de Wisla, la Semaine de la Culture du Beskide est née, en quelque sorte, par jalousie car une fête semblable était organisée annuellement, à partir de 1950, par les montagnards silé-

[9] Les groupes actuels du district de Bielsko Biala sont les suivants : Babiogorcy de Zawoia, Beskid de Bielsko-Biala, Brenna de Brenna, Czantoria de Leszna Gorka, Czantoria d'Ustron, Fil de Wilamowice, Gilowianka de Gilowice, Gronicek de Gilowice, Jozef Szczotka de Milowka et de Wegierska Gorka, Jaworze de Jaworzno, Kety de Kety, Klimczok de Szczyrk, Koniakow de Koniakow, Kotarzanie de Brenna, Magurzanie de Lodygowice, Male Kety de Kety, Maly Koniakow de Koniakow, Ondraszek de Szczyrk, Polana Makowska de Makow Podhalanski, Porabczanie de Porabka, Rajcusie de Rajcza, Solanka de Sol, Szarotki de Kamesznica, Wadowice de Wadowice, Wisla de Wisla et Ziemia Cieszynska de Cieszyn,.

siens installés à Jablunkov en République tchèque. Les habitants de Wisla considéraient qu'il était impensable que les « Polonais » vivant hors frontières arrivent à s'organiser, contrairement aux gens du pays. La grande Fête des Montagnes de 1938 était encore présente dans l'esprit des informateurs les plus âgés. Ils indiquaient aussi que c'est Stefan Pojda, habitant de Wisla, qui, dès 1964 et pendant trente ans, conduisit le cortège solennel vers la scène. Nous avons aussi appris qu'en 1964, seuls huit groupes se produisirent sur scène, dont « Wisla », « Koniakow » et « Jaworzynka ». D'autres informateurs se sont rappelés qu'à partir de 1966 on se produisait aussi à Szczyrk. A partir des années 1970 on installe des estrades à Zywiec, à Makow Podhalanski et dans d'autres localités voisines. En 1980 à Ujsoly, à la veille de la St Wawrzyniec, on n'hésite pas à allumer des feux de plusieurs mètres sur les pentes des montagnes environnantes, pour y chanter et danser. A partir de 1990, ces manifestations acquièrent une dimension internationale. Dès 1993, on organise une journée exclusivement consacrée aux groupes des bords du fleuve Olza, région nommée la Zaolzie. En 1994, la scène accueille quatre-vingt-un groupes et trois mille artistes. Ces rencontres musicales sont financées par le Ministère de la Culture et le Conseil Régional. Contrairement à la scène de Zywiec, ville célèbre pour sa bière, qui privilégie la notion de compétition, car le jury attribue là-bas de multiples prix dans les catégories d'ensembles de chanteurs ou de danseurs, d'orchestres traditionnels, de chorales populaires, de chanteurs solistes et d'instrumentistes : le meilleur maître et son apprenti, le but des autres scènes locales reste ludique. C'est aussi l'occasion de montrer les plus beaux et les plus anciens costumes de fête qui font la fierté des familles.

Examiner la question relative aux dimensions cognitives et extramusicales de la musique traditionnelle d'une région montagnarde d'Europe Centrale, implique la prise en compte d'un contexte géopolitique complexe, donc d'une dimension historique, sans en omettre la dimension ludique et économique. Pour les musiciens du Beskide silésien, issus d'une population montagnarde à l'identité forte et aux traditions très vivantes, la musique est l'une des formes privilégiées d'affirmation de leur identité aussi bien collective qu'individuelle. La distinction entre les deux est d'ailleurs fragile tant leur ego plonge ses racines dans leur identité collective. Les notions de transmission héréditaire, de « très ancien » et de tradition sont fondamentales, même si ces traditions sont parfois beaucoup plus récentes que les montagnards ne l'imaginent. La fête, qu'elle soit liée aux cérémonies familiales ou au cycle annuel, est le point de jonction du plaisir et de la tradition, et la musique est selon eux sa meilleure expression. Le musicien montagnard reconnaît cependant que la pratique musicale est aussi le moyen de gagner un peu d'argent, toujours bienvenu dans une région montagnarde où la vie est difficile. Mais, fondamentalement, la musique est pour lui une manière d'affirmer sa supériorité et celle de sa famille. Là encore, sa supériorité résulte non seulement de son propre talent, mais aussi de la tradition héritée de ses pères. Le spectateur étranger au village apporte non seulement son argent, mais surtout sa reconnaissance et son hommage au musicien fier de son héritage.

Dans un contexte d'analyse systémique des problèmes posés, on est tenté de proposer un organigramme relationnel entre les modes d'expression et les composantes ethnologiques subordonnées. Il est évident que l'ensemble des relations de dépendance dépasse largement le cadre du présent travail.



On constate que dans le Beskide silésien, région isolée à forte identité, on s'appuie sur le respect des coutumes et de la tradition, sans oublier la dimension économique. Sa musique traditionnelle a évolué et comme toute autre musique, elle subit des transformations. Cependant, malgré la mondialisation générée, entre autres, par les grands circuits de diffusion, la musique traditionnelle développée par les montagnards du Beskide silésien garde son style formulaire, ses mélodies archaïques, ses rythmes libres et ses couplets très courts intégrés dans les modes d'expression syncrétiques. Quand aux paroles des musiciens, elles exacerbent cette spécificité, en valorisant l'individu dans sa tradition familiale et régionale.

Références

BAZIELICH Barbara
1975 *Zabytki ludowej kultury na Slaski i w Czestochowskim.* Bytom: PLT.

BOHDANOWICZ Janusz
1995 *Demonologia ludowa.* Katowice: Literatura Ludowa n°1.

BULKA Wladyslaw
1993 *Goralskie spiewki weselne.* Zywiec: Boomex.

CHYBINSKI Adolf
1907 *O metodach zbierania i porzadkowania piesni.* Lwow: Towarzystwo Ludowe.

DOMARADZKA Aurélia
1997 *Le folklore musical polonais: la Silésie. Contribution à l'étude du chant populaire silésien.* Thèse de Doctorat. Lyon: Université Lumière Lyon 2.

DYGACZ Adolf
s. d. *Zwyczaje i taniec in Lud cieszynski.* Wroclaw: Ossolineum.

FILIP Elzbieta Teresa
1994 *Nie szata zdobi czlowieka – Wystawa etnografia.* Bielsko-Biala: Uni Art.

GORSKI Ryszard
1975 *Co wies to inna piesn.* Wroclaw: P.A.N.

HLAWICZKA Karol
1976 *Przenikanie i wzajemne wplywy elementow muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszynskim in Z zagadnien folkloru muzycznego na Slasku.* Katowice: Uniwersytet Slaski.

KAZMIERCZAK Maria
1985 *Istebna, Jaworzynka, Koniakow.* Katowice: KAW.

KOPOCZEK Alojzy
1984 *Instrumenty muzyczne Beskidu Slaskiego i Zywieckiego.* Bielsko-Biala: BTSK.

KROP Jan
1985 *Istebna, Jaworzynka, Koniakow.* Katowice: KAW.

PREIZNER Tadeusz
1938 *Piesni ludowe w Beskidzie Slaskim.* Katowice: Slaskie Wiadomosci Muzyczne

SELLIER André et Jean
1991 *Atlas des peuples d'Europe centrale.* Paris: La Découverte.

SIKORA Wladyslaw
1993 *Cieszynska piesn i poezja ludowa i ich zwiazki interetniczne.* Katowice: Literatura ludowa n^{os} 4-6.

SKRZYPCZAK Andrzej
1996 *Dziedzictwo kulturowe: informacja, mniejszosci etniczne.* Warszawa: SBP.

TACINA Jan
1939 *Gronie nasze gronie.* Katowice: SLASK.

RÉSUMÉ

Les musiciens du Beskide silésien, petite région montagnarde située au sud de la Silésie en Pologne, sont marqués par la culture des Carpates. Leur identité est très forte et ils attachent beaucoup d'importance dans leurs propos à la tradition qu'ils imaginent « très ancienne », transmise par leurs pères. Pour eux, la fête ne va pas sans musique dont ils ont une conception syncrétique ; il s'agit d'un mélange de mélodies vocales, instrumentales et de danse. La musique, indépendamment de l'argent qu'elle permet de rapporter grâce aux touristes, est surtout un moyen de reconnaissance sociale, d'affirmation de sa supériorité individuelle, familiale et régionale. Leurs discours sur leurs instruments de musique, leur fabrication, la difficulté de les accorder et d'en jouer, est aussi un moyen de se singulariser et de se valoriser. Enfin, leurs témoignages mettent en avant la dimension sociale de la musique, à la fois dans sa création et dans sa pratique.

ABSTRACT

Remarks by the musicians of the Beskydy mountains in the Silesian region of Poland. *Musicians from Beskydy, which is a small mountainous region situated in the southern part of Silesia in Poland, have been deeply influenced by Carpatian culture. They have a strong sense of identity and attach a great deal of importance to what they regard as the ancient traditions handed down by their forefathers. For them, there is no celebration without music of which they have a syncretic conception. What we are referring to here, is a mixture of vocal melodies, instrumentals and dance. Apart from income stemming from the tourist trade, music is mainly a source of social recognition, of individual, family and regional « superiority ». Discourse regarding their instruments, their making, the complexities of tuning them, the difficulty of playing them well, are all ways of enabling individuals to stand out from the crowd and of increasing the esteem in which they themselves are held. Finally, their testimonies highlight the social role and importance of music both in its creation and performance.*

L'EAU ET LE FEU
Discours croisés de deux maîtres de musique

Marc Loopuyt

Étant depuis plusieurs décades en quête sur le terrain des musiques traditionnelles, j'ai toujours été intrigué par une qualité d'être particulière qui émane souvent des grands maîtres. Dans quelle mesure cette «aura» résiste-t-elle à une fréquentation plus poussée et, surtout, est-ce qu'un entretien approfondi avec eux peut nous faire avancer dans la recherche des paradigmes de la tradition?

Dans cette perspective, voici deux conversations avec des artistes unanimement considérés comme piliers de leur monde musical respectif.

ENTRETIEN AVEC ABDELKRIM RAÏS

Nous sommes à Fès, au printemps 1975. Depuis deux ans, le maître Abdelkrim Raïs a quitté sa maison traditionnelle de la médina pour un appartement dans la ville nouvelle. Notre entretien est ponctué par des hurlements de moteurs provenant du garage voisin. Les murs de la pièce sont nus; seul un portrait du maître El-Brihi trône en bonne place. Face au poste de télévision, une banquette marocaine de style traditionnel avoisine une causeuse néo-romantique. Le *Hadj*[1] Abdelkrim porte sirouel, chemise blanche et babouches.

Maître Raïs, pouvez-vous nous citer les maîtres qui vous ont précédé dans la musique andalouse marocaine?

La génération passée: d'abord El-Brihi de Fès, notre grand maître; le *fqih*[2] Mohammed El-Mtiri, son principal disciple, et Omar Jaïdi.

Celui-là même qui avait travaillé avec le musicologue Chottin à Rabat?

Oui. Il y a aussi Abdelkader Kourich et Hadj Otman Tazzi: ce sont ceux-là qui ont compté.

---

1 *Hadj:* personne qui a accompli le Grand Pèlerinage.

2 *Fqih:* maître de l'application coranique formelle.

Fig. 1 : Hadj Abdelkrim Raïs. Photo Dumontier, Maison des Cultures du Monde.

Et aujourd'hui même ?

Oukili, qui a appris avec El-Brihi et Mtiri, et Temtamani, élève de tous les maîtres, un chercheur.

Vous avec évoqué les centres de Fès, de Rabat et de Tétouan ; que dire de la ville de Safi ?

Elle est aujourd'hui peu importante. Disons qu'il y a des amateurs et un chanteur de *bitaïn*[3] appelé à un grand avenir : Bajdoub. Autrefois, du temps des juifs, c'était un centre remarquable.

Que représente pour vous la musique arabo-andalouse marocaine, le *'âla* ?

(Air étonné, puis sourire) C'est un océan, une chose immense et magnifique qu'il faut conserver, enregistrer et noter. Les étrangers lui attachent une grande importance et un profond respect. Mais les Marocains ne lui donnent pas toute la considération nécessaire.

Il faut que les personnes qui s'occuperont de l'enregistrement connaissent cette musique dans leur cœur. Oukili et Temtamani ont changé la tradition en voulant innover. La musique ancienne doit être préservée intacte. S'ils jouent des pièces de leur cru, ils doivent explicitement les démarquer des *nouba*[4]. La musique traditionnelle est riche. Il faut la pratiquer, c'est tout ce qu'il y a à faire... Il y a toute la nouveauté et toute la jeunesse imaginables dans la musique traditionnelle. Celui qui y ajoute un élément étranger n'a pas compris l'important. Ceux qui ont composé cette œuvre étaient des savants éclairés dans toutes les sciences : la médecine, l'astrologie, les mathématiques, la géométrie. Ils ont composé sur le modèle du cosmos : ils avaient une autre force.

(Il va chercher une épaisse chemise de cuir et l'ouvre à une page où a soigneusement été reproduit au stylo à bille le schéma traditionnel de l'Arbre des modes, qu'il me montre du doigt, sans l'ouvrir tout-à-fait) Il y a quatre parties, quatre saisons, quatre personnalités, quatre toniques : Ramal, Hsin, Maya et Dhil ; les autres modes en sont tous issus : ils sont secondaires. Il y a un effet pour chaque mode, il faut en tenir compte *(Il lève les yeux au ciel et agite face à face ses mains ouvertes, comme pour saisir quelque chose de tangible)* ... et il y a les heures auxquelles correspondent ces modes... et alors qui peut prétendre créer une œuvre partielle ?

Quelles sont les différentes musiques andalouses ?

En Algérie, c'est le *gharnati* (de Grenade), en Tunisie et en Libye, c'est le *mâlûf* ; au Maroc, les Français n'ont pas touché à la musique traditionnelle, contrairement aux Turcs, qui ont transformé la musique en Tunisie et en Algérie. Ziryab,

---

[3] *Bitaïn :* distyque chanté en rythme non mesuré.

[4] *Nouba* (*nawbat*) : suite traditionnelle classique.

qui venait de Bagdad, s'est d'abord arrêté à Tunis, puis à Tlemcen, puis au Maroc. Dans le *mâlûf*, il y a des modes orientaux qu'il n'y a pas dans le *'âla*; de même pour les rythmes: certains se trouvent chez nous et d'autres sont étrangers à la tradition arabe des palais d'Espagne.

On dit que le *mâlûf* est plus léger en raison de ses origines sévillanes.

En Tunisie, les paroles ont plus d'importance que la musique, plus que chez nous. En Algérie, la musique *gharnati* ressemble davantage à la nôtre de ce point de vue.

Etes-vous satisfait de cette distinction officielle faite par le Ministère de la culture: «musique universelle», musique arabe orientale et musique andalouse ?

Oui, oui, c'est bien... Ici, à Fès dans l'école de Dar Adil, on n'enseigne que la musique andalouse.

Mais est-ce que ça ne pose pas de problème pour l'enseignement de la musique andalouse ?

Pour les élèves, c'est chacun son goût. Au Maroc, nous n'avons pas encore d'éducation musicale dans les établissements scolaires. Les enfants ne grandissent pas dans une atmosphère musicale sérieuse comme en Europe. Nous avons eu une réunion au Ministère; ils projettent de faire le nécessaire pour cela.

La musique andalouse n'est-elle pas négligée ?

Non, non. Les élèves choisissent selon leur goût.

Quelles influences la musique andalouse a-t-elle subies ?

Il y a le mode Rasd, apporté par les esclaves soudanais. Les grandes familles de Fès avaient un orchestre particulier de musique andalouse, composé d'esclaves noirs à qui on apprenait cet art. C'est ainsi qu'un mode soudanais a donné naissance à Rasd (Rasd al-'Abid). En Tunisie, ce mode s'appelait 'Abidi (esclave). Il y a Isbihan (nom déformé de la ville d'Esfahan) et 'Arq el-Ajam qui vient de Perse, et Hidjaz M'Cherqi qui vient d'Orient.

Quelle est la part proprement marocaine ?

Le mode Istihilal en relation avec le premier quartier de la lune. Créé par Hadj Allal El-Batla à Fès au temps des Saadiens, c'est un mode martial destiné à saluer un invité de marque.

Des influences populaires ?

Dans le Nord, la tradition du *'âla* est mêlée à la musique populaire des montagnes, le *jebli* et le *toqtoqa jabalia*. Il y a aussi des violonistes formés à l'école du *melhûn*[5], dont les *taqasîm*[6] gardent le style populaire.

Le futur de la musique andalouse ?

Il faut que les élèves apprennent le solfège pour pouvoir noter la musique. Ce n'est qu'après qu'on pourra faire quelque chose de bien.

Si la musique andalouse était notée, un étranger pourrait-il l'apprendre sans venir au Maroc ?

L'important, c'est celui qui écrit. Il doit avoir appris le solfège et la musique traditionnelle.

Si El-Brihi avait écrit sa musique, auriez-vous pu devenir Abdelkrim Raïs sans le rencontrer ?

Cette science doit provenir de la bouche d'un maître. Les anciens avaient un proverbe à ce propos: « le poème vaut un petit *mouzoun* d'argent, la mélodie un gros *dirham* d'or ». Le texte peut se trouver dans une bibliothèque, mais la manière de rendre la mélodie est dans le cœur du maître. Celui qui sait la mélodie par le cœur possède une immense énergie. Tout s'apprend avec un maître, même le cambriolage !

Les jeunes musiciens sont-ils nombreux ? Y a-t-il de futurs maîtres ?

(Il sourit) Oui, ils sont très nombreux. *(Long silence)* Mais où sont-ils ? *(Il rit)* Si vous questionnez les hommes, aucun ne pourra vous répondre. Ils chantent et jouent sans savoir. Ils confondent les modes. Tout s'appauvrit ; ils exécutent, mais ils ne cherchent rien. Autrefois, dans les grandes maisons pendant les fêtes, on n'admettait pas les jeunes musiciens auprès des femmes, seulement des barbes blanches... *(Il rit)*

Les musiciens de *'âla* seront-ils toujours demandés pour les fêtes de mariage, de circoncision et d'autres fêtes ?

Pour l'instant, il y a du travail, surtout en été. Pour l'avenir, on ne sait pas.

Et les amateurs ?

Ils sont en augmentation ; c'est bon signe !

---

[5] *Melhûn :* musique populaire des villes marocaines.

[6] *Taqasîm* (pluriel de *taqsîm*) : improvisations servant de prélude ou d'interlude.

ENTRETIEN AVEC ALEM KASSIMOV

1991 : je suis à Bakou comme conseiller musical avec Jean-Luc Larguier, producteur européen de musiques traditionnelles. Alem Kassimov commence à être connu en Occident, et nous lui apportons la perspective d'une nouvelle tournée. Il nous accueille chez lui, au pied de la montagne, dans sa maison entourée d'un grand verger : soirée chaleureuse, délices, *muqam*[7] et échanges musicaux. La conversation a lieu le lendemain au restaurant, en présence d'un fonctionnaire du Ministère de la culture.

Pouvez-vous nous parler de votre itinéraire artistique ?

Je chante depuis mon enfance, bien qu'il n'y ait pas eu de musiciens dans mon entourage immédiat. Mon père m'avait fabriqué un *daf*[8] car lui et mon grand-père étaient des amateurs éclairés de musique, et ils avaient compris que j'avais des dons. Jusqu'en 1978, j'ai chanté spontanément le répertoire léger pendant les noces (*toy*). Alors j'ai pu entrer dans l'école de Hassef Zemâli auprès du maître Aghan Abdullahiev. J'ai aussi fréquenté son propre maître Norman Aliev, dont je suis en quelque sorte devenu le petit-fils adoptif. J'ai également travaillé avec Husseynov.

Quelle était la méthode de travail ?

Chacun de ces maîtres avait la sienne. En tout cas, moi, j'arrivais toujours le premier au cours. Il y a trois phases : le maître joue la séquence sur le *târ*[9], puis il la chante, et enfin l'élève chante. Pendant qu'un élève pratique ainsi, les autres écoutent.

La méthode est-elle la même pour l'instrument que pour le chant ?

Pour le chant, l'élève doit arriver avec l'esprit vierge ; pour l'instrument, ça n'est pas la même chose.

Est-ce que le travail d'école suffit ?

Il faut étudier de toutes ses forces à l'école ; mais il y a aussi les rencontres. J'ai connu Seyed Chuchonsky, Yavar Kalentarle, Mechade Vasariev et Chatile Alaskar. J'ai aussi écouté attentivement les vieux disques 78 tours, qui sont très importants.

---

7 *Muqam :* répertoire savant d'Azerbaïdjan.

8 *Daf :* tambour sur cadre.

9 *Târ :* luth azeri à long manche.

Et la part personnelle ?

Certains chanteurs imitent scrupuleusement leurs maîtres, d'autres s'efforcent de créer autre chose à partir de l'acquis. Ils « recuisent » le *muqam*. Parfois spontanément, je redonne quelque chose que j'ai écouté, mais presque à mon insu. C'est important, il faut que le musicien soit cuit...

Avez-vous des disciples ?

Si je rencontrais le disciple disposé à vraiment apprendre, je lui donnerais tout. Sinon, je me sens plutôt paresseux pour enseigner. Pour l'instant, je me produis sur scène. Quand ce sera le moment, j'enseignerai.

Pouvez-vous nous parler de vos concerts ?

Il n'y a pas dans mon pays la coutume d'organiser de nombreux concerts comme chez vous en Occident. Il n'y aurait pas de quoi gagner sa vie. Un chanteur peut gagner de l'argent à l'occasion de mariages (*toy*). C'est là que j'ai commencé à me produire quand j'avais sept ans. C'est épuisant et, depuis deux ans, on ne m'y voit plus.

Comment se déroule la performance musicale ?

Il faut chanter pendant des heures. Il m'est arrivé de chanter seize *dastgah*[10] à un seul mariage ! Vous terminez le développement complet d'un mode, et alors un nouvel invité important qui vient juste d'arriver l'aime beaucoup : il vous faut alors le rechanter en entier ! C'est épuisant !

Est-ce que ça n'est pas aussi un lieu de formation ?

Bien sûr, c'est important. J'y ai été introduit par le joueur de *târ* Hadj Mamadou qui a aussi été un de mes maîtres dans ce cadre. Depuis sa mort, je suis orphelin. Bayram Mansurov m'a aussi montré pratiquement tous les détails du *muqam* dans ce cadre. A l'âge de quarante-cinq ans, j'ai décidé de créer mon propre trio avec les frères Mansurov. Ils sont plus jeunes que moi et très avancés pour leur âge.

Combien de temps faut-il pour maîtriser le *muqam* ?

A un jeune qui croyait bien chanter, les maîtres ont répondu : « A quarante-cinq ans, tu commenceras tout juste à chanter ! »

---

[10] *Dastgah :* autre terme pour *muqam* (mode).

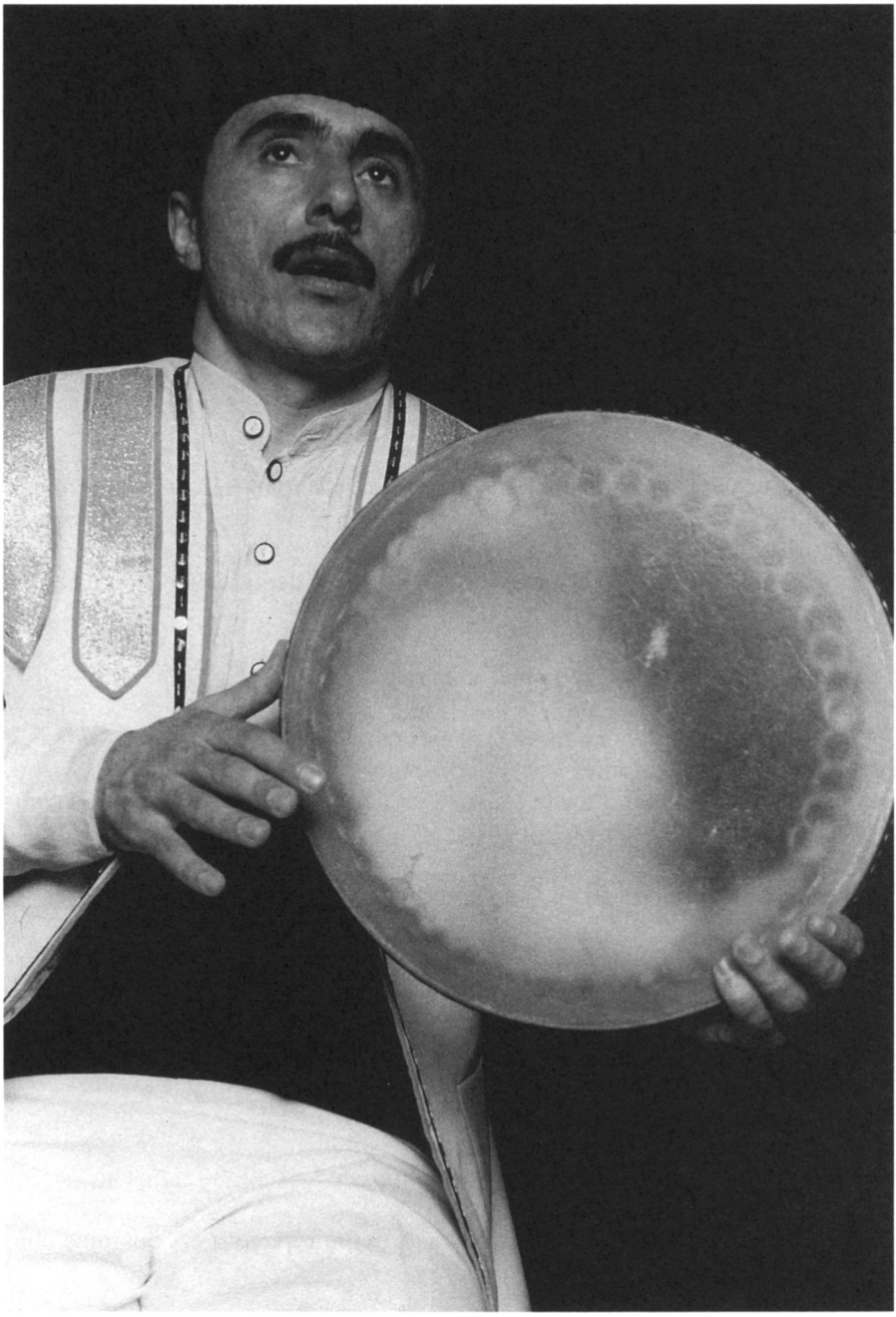


Fig. 2 : Alem Kassimov. Photo Dumontier, Maison des Cultures du Monde

Quelle est cette énergie particulière au chant d'Azerbaïdjan ?

Quand on chante, on joue aussi le *daf*; il y a une part d'énergie pour le chant, et une part pour le tambourin. On écoute le *târ* et le *kamantché*[11], et cette énergie monte. C'est un feu qui fait souffrir et qui fait chanter ainsi; il brûle la poitrine, mais on ne peut pas l'arrêter, alors même que la douleur augmente. Quelquefois, il vient même si je chante tout seul, dans la montagne. D'ailleurs, le *muqam* vient de Chouchi, dans le Karabagh. Après avoir chanté pour les autres, je suis épuisé; je dois me retirer dans la nature pour récupérer mon énergie. Ce feu, c'est un mystère: on ne peut pas tout expliquer... *(Long silence; il paraît très ému et des larmes coulent de ses yeux)*

Azerbaïdjan, c'est le pays du feu. N'est-ce pas l'explication ?

Cela ne dépend pas du pays. J'ai entendu une noire américaine qui avait ce feu, et aussi une Française, avec une voix toute voilée.

Y a-t-il une relation entre votre musique et le soufisme ?

Je préfère ne pas pratiquer la religion. Si l'homme veut prier ou demander quelque chose, il peut le faire en chantant le *muqam*. Si on met l'homme dans la nature vierge, il chantera de toute façon; il aura sa religion. Quand ma musique est comprise, je suis heureux; sinon, c'est le désespoir. Pour la musique, il faut se sacrifier, comme pour l'amour, comme pour la nourriture. On ne peut pas se contenter d'être un nabab.

JUXTAPOSITION

Considérant deux maîtres de musique traditionnelle vivant à près de cinq mille kilomètres l'un de l'autre, quelles pourraient être les raisons de comparer leurs attitudes et leurs conceptions si ce n'est que de mieux cerner les paradigmes de la tradition musicale ?

Le premier, Abdelkrim Raïs, représente la musique arabo-andalouse de Fès et il avait environ 65 ans au moment de l'entretien (1975); le second, Alem Kassimov, représente le *muqam* d'Azerbaïdjan et il avait environ 50 ans en 1991. Tous deux sont des maîtres reconnus de musiques du monde musulman: l'un dans le cadre homogène de l'islam sunnite, au cœur de l'une de ses dernières monarchies, l'autre dans un cadre plus complexe, celui d'un islam chiite autocensuré au moment de la fin annoncée de l'URSS.

Sur le plan de la civilisation, nous avons donc affaire à deux représentants extrêmes de la sensibilité artistique musulmane: l'un de l'Occident, avec comme

[11] *Kamantché:* vièle à pique.

références la langue arabe et l'Andalousie, l'autre de l'Orient, avec la langue turque, le Caucase et le voisinage de la culture persane.

L'entretien avec Raïs s'est déroulé en 1975 et il m'avait été demandé par le World of Islam Festival de Londres. J'étais depuis trois ans élève de l'École de musique arabo-andalouse qu'il dirigeait à Fès ; le début de notre relation fut marqué d'une certaine distance jusqu'à ce que l'intérêt inhabituel qu'un Français pouvait porter à la musique arabo-andalouse ne fît plus de doute.

L'entretien avec Kassimov a eu lieu en 1991 à l'occasion d'un séjour à Bakou en vue d'une tournée en Europe ; l'artiste fut très attentif aux questions de celui qui était alors aussi le conseiller artistique de l'agence qui s'apprêtait à l'engager.

J'ajouterai qu'entre les deux entretiens, pour l'informateur, le temps a joué, apportant un bon supplément d'expérience humaine et artistique dans le monde des musiques traditionnelles.

Nous voici donc dans le premier thème de comparaison concernant ces deux musiciens : celui du mode de discours et de l'attitude personnelle.

Abdelkrim Raïs est peu loquace, ses phrases sont mises en valeur par de longs et fréquents silences, durant lesquels ses yeux pétillent de malice. Ce style est très répandu parmi les notables de la ville de Fès, où la pratique du secret fait partie du quotidien : le fait que je n'entrevois qu'à peine le schéma de l'Arbre des modes (Loopuyt 1988 : 42 ; 1995 : 145) est une façon de me dire : « Certes il est connu, mais je vous le cache car l'interprétation que j'en ai est bien plus lumineuse, il faudra la mériter... » Donc, vieux réflexe de protection issu de l'ambiance des anciennes confréries. Notons en outre que cette attitude est également empruntée par de petits maîtres qui peuvent n'avoir que peu à cacher ! Il faut donc souvent multiplier les questions ou les reposer sous un autre angle pour obtenir une réponse plus ou moins satisfaisante.

A l'opposé, Alem Kassimov est bien plus explicite et, visiblement, c'est plus une question de style personnel que de circonstance. Le discours est plus chaleureux et l'artiste se laisse porter par sa passion là où Raïs tient à garder une maîtrise nécessairement plus froide de la situation. Ces deux attitudes évoquent les modes de déroulement respectifs des musiques en question : la *nouba* peut mettre des heures à se réchauffer, alors que l'élément feu est tout de suite présent dans le *muqam*. Raïs finit quand même par se dégeler dans l'entretien, mais cela se manifeste par une ironie qui, tout en réchauffant l'atmosphère, garde toujours une pointe de froideur puisqu'elle s'exerce au détriment de quelqu'un. A l'opposé, Kassimov, emporté par l'inspiration du discours, finit par verser des larmes.

Ceci dit, tous deux font à l'occasion preuve d'une sage prudence, en particulier par rapport à l'autorité : Kassimov sur le thème de la pratique religieuse, même si la fin du communisme est proche et qu'on fait à Bakou des projets de travaux pour que certains sièges administratifs soient rendus à leur ancienne fonction de mosquées ; Raïs à propos de l'écriture musicale car c'est le grand mot d'ordre du Ministère de la culture à Rabat, et l'École de Dar Adil a déjà reçu la visite d'un expert égyptien en musique occidentale. Après avoir noté un

air joué par un membre respectable de l'orchestre de Raïs, celui-ci avait alors violemment déchiré la feuille car l'air n'était pas joué à l'identique la seconde fois ! Bel exemple de l'adhésion à la philosophie traditionnelle de la variation !

Pour ce qui est de la recherche des connaissances musicales, Kassimov paraît presque boulimique par rapport à Raïs. Il précise qu'enfant, il était toujours le premier au cours et énonce toute une liste de maîtres, ce qui révèle un souci de perfectionnement incessant. Raïs se pose davantage comme quelqu'un qui a reçu le capital complet d'un seul maître. Symboliquement, il joue sur l'ancien *rabâb* de son maître El-Brihi, il en porte l'emblème exclusif au vu et au su de tous. Par ailleurs, il évoque bien la notion de recherche, mais à propos de Temtamani, qui n'est pas un maître de l'école de Fès. Néanmoins, nous savons que le compagnonnage dans un orchestre, même à Fès, est une étape nécessaire de la formation et que c'est éventuellement l'occasion d'apprendre de musiciens du même âge, voire même de plus jeunes. Quoi qu'il en soit, Raïs insiste sur une image monolithique de la transmission et se drape dans une certaine majesté formelle. Tous deux conviennent en tout cas du fait que la maturité vient tard: pour Kassimov, quelque chose commence à 45 ans; quant à Raïs, il parle ironiquement de « barbes blanches ».

En ce qui concerne la musique légère ou populaire, Kassimov ne se cache pas de l'avoir pratiquée dans sa jeunesse, alors que Raïs dénonce ceux du Nord qui mélangent l'andalou et le populaire. Si nous décryptons, il vise la tradition de Tétouan et le maître Shaqara, par ailleurs génial dans son genre, qui a réintroduit les modes andalous dans le populaire du Nord marocain.

Nous avons nous-même une fois entendu Raïs et son orchestre en situation de fête, flirtant avec le populaire alors que les invités insistaient pour danser et qu'après le fameux *khamsa o khamsin* (danse binaire, hors *nouba*), le rythme andalou *qoddam* à 3/4 s'est transformé sans ambiguïté en rythme populaire *cha'abi* à 6/8.

Pour Platon et Ibn Khaldoun, un critère d'équilibre d'une civilisation réside en une bonne communication entre la musique populaire et la musique savante. Certes, aujourd'hui, la *nouba* et le *muqam* se jouent le plus souvent lors des mariages; mais l'attitude de Raïs témoigne de l'origine aristocratique de la *nouba* dans les palais d'Andalousie, puis du Maghreb où elle reste l'apanage d'une certaine bourgeoisie. En ce sens, l'art de Kassimov ou de Shaqara serait plus conforme à la tradition antique, et celui de Raïs plus formaliste.

Cette différence d'attitude globale entre les deux maîtres évoque un paradigme important de la tradition musicale: la notion de legs du passé qui doit normalement se cristalliser en une prestation artistique hors du temps. Dans la *nouba*, la branche horizontale de cette croix qui peut symboliser l'héritage semble souvent davantage mise en valeur que la verticale (l'inspiration, la performance musicale, la liberté). Précisément, la porte de la composition est fermée depuis le XVIII[e] siècle dans l'andalou marocain, et celle de la variation spontanée sera menacée si la transmission écrite gagne trop de terrain. Dans le *muqam*, des maîtres comme Alem Kassimov savent que la notation peut être utile, mais

certes pas pour apprendre le style. Abdelkrim Raïs est donc très ou trop diplomate devant la vague d'occidentalisation qui voudrait réformer la transmission.

Dans la position des deux maîtres, la mémoire du musicien joue un rôle déterminant, mais la liberté n'est pas envisagée de la même manière. Dans les deux cas, il doit y avoir une sorte de saturation de l'âme musicale en matière de motifs modaux. Le résultat en sera pour Raïs une restitution impeccable des structures, avec des variations de motifs et des échappées vocales aiguës qui sont strictement interdites pendant l'apprentissage; donc une liberté très canalisée, le grand génie créatif se situant dans le passé («peut-on improviser cela?»). A l'opposé, pour Kassimov et dans le *muqam* en général, le but de l'érudition est le jaillissement de ce feu qui est une liberté irrépressible et qui se manifeste par de fulgurantes séquences d'improvisation dont la musique andalouse est bien souvent dépourvue.

Notre thème de comparaison suivant sera celui de la modernité, apparente ou réelle. Comme la majorité des Marocains de sa génération, Abdelkrim Raïs porte l'habit traditionnel qui confère une prestance certaine en ralentissant les mouvements et en voilant certaines postures relâchées. Hors de scène, Alem Kassimov est le plus souvent vêtu d'un costume à l'occidentale, mais coiffé d'une toque d'astrakan et drapé de grandes écharpes qui protègent en même temps sa gorge. Certes l'habit ne suffit pas à faire le moine, mais il y contribue certainement. Ceci dit, le port de Kassimov est très vertical et très digne, et il revêt le costume traditionnel caucasien en concert, lequel est bien plus ajusté que les anciens drapés maghrébins. Pratiquement toutes les photos du maître El-Brihi nous le montrent revêtu de l'ancien burnous recouvrant la djellabah, alors que les plus jeunes de son entourage, dont Raïs lui-même, ne portent que la djellabah. Ainsi donc, le Marocain et le Turc ont tous deux fait un pas vers la modernité sur le plan vestimentaire, mais conservent l'apparence digne de l'homme traditionnel.

Quant à l'habitat, Raïs venait de quitter son ancienne maison à cour intérieure de la médina pour un appartement dans un immeuble en béton armé. Ce faisant, il s'approchait de son imprimerie en ville moderne et imitait nombre de notables de Fès. Ceci dit, comme chez de nombreux Marocains, l'occupation de l'endroit relevait encore bien du mode traditionnel: salon immédiatement en entrant avec banquette et tapis de Fès, et appartement privé bien à l'abri des regards: notion d'enceinte privée et de cercles concentriques d'accès restreint.

Kassimov habitait en dehors de Bakou, au pied de la montagne, dans une demeure rurale: une grande enceinte carrée flanquée de murs avec habitation à un angle, potager et verger au centre, et toilettes dans l'angle opposé, à plus de cent mètres (y compris par temps de neige ou de pluie). Même notion de privé et de semi-public, même combinaison d'éléments traditionnels et modernes dans la maison. La maîtresse de maison est apparue pendant la séance de présentation et également en fin de soirée, pendant la prestation musicale au cours de laquelle j'ai accompagné sa fille. Il serait peut-être vain et déplacé de trop épiloguer sur ce thème de l'habitat, mais il est clair qu'à des degrés comparables, les deux

maîtres prennent sérieusement en compte la notion traditionnelle d'*adab*: vie privée, bonnes manières, dignité, convenances.

Quand le thème de la modernité rencontre celui de la transmission, apparaît nécessairement celui de l'écriture. Les entretiens montrent que le fond des deux pensées est bien le même, à savoir que c'est le bouche à oreille qui est le garant du flux traditionnel. Kassimov l'exprime en disant qu'il est le fils ou le petit-fils de tel maître; c'est donc en termes de parenté qu'il évoque cette intimité nécessaire que l'écriture et la distanciation ne sauraient donner.

Raïs est d'abord plus nuancé en raison de sa position de directeur d'établissement régi par un ministère moderniste; mais il finit par révéler sa conviction profonde en parlant de connaître «par le cœur». Quand il évoque le maître ès cambriolages, il y a peut-être l'allusion à une marginalité présente ou future de la vraie tradition. Un autre jour, il m'avait d'ailleurs conté une anecdote qui relatait qu'autrefois, un maître de musique andalouse avait pu contredire le sultan en public sur le terrain de la musique sans être inquiété... Le cambriolage, c'est peut-être aussi le rapt de la tradition par ceux qui, écrivant et sachant lire la musique, croient la tenir, voire la détenir. C'est assez poignant car la position du maître du *'âla* marocain en 1975 est complexe: d'un côté, l'origine occidentale du solfège l'impressionne, de l'autre il a des raisons légitimes de le contester; mais peut-être n'est-il plus en position d'argumenter sur ce thème comme Thamus, roi d'Égypte, qui répond à Teuth dans le Phèdre de Platon: «L'écriture produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire. [...] C'est du dehors et non plus du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption de la science, non la science elle-même»[12].

Aujourd'hui, Mohammed Briouel, le successeur d'Abdelkrim Raïs à la tête du Conservatoire de Fès, est partisan de l'écriture et professeur de solfège. Chez lui, le violoncelle remplace le plus souvent le *rabâb*. Quand Raïs parle avec nostalgie de la force des anciens, c'est aussi de détermination héroïque qu'il s'agit: contredire le sultan en musique, c'est être le sultan de la musique (sultanat signifie tout simplement «pouvoir»). Dans le même ordre d'idée, Kassimov déclare ne pouvoir se satisfaire d'être nabab: on peut supposer qu'il fait allusion à la nécessité de l'héroïsme personnel face au succès et à la grandeur d'âme du maître face à l'aspirant.

Sous-jacent à ces dialogues et toujours dans le cadre de la modernité, nous évoquerons le thème de l'instrumentarium. Chez les Azeris, le chanteur joue le *daf* (tambour sur cadre), les autres instruments sont le *târ* (luth à long manche) et le *kamantché* (vièle à pique). Ces instruments sont quasi inchangés depuis le XVIII[e] siècle, à part quelques cordes surnuméraires, et surtout, rien ne s'est adjoint au trio. Dans l'orchestre andalou, les proportions sonores ont beaucoup évolué avec la présence du violon depuis le XVIII[e] siècle, puis du violoncelle,

[12] *Phèdre* LIX, 274c-275d. Platon 1964: 165.

voire de la contrebasse. Le *rabâb* qui menait effectivement l'orchestre se retrouve de plus en plus confiné au rôle de figuration et, depuis 1950, le boyau des cordes a été remplacé par l'acier ou le nylon, alors que l'ancien luth marocain à quatre chœurs a été remplacé par le luth oriental à six chœurs. Ainsi donc, c'est dans le pays le plus formellement traditionnel – le Maroc – que dans le domaine de l'instrumentarium, la modernité a progressé le plus, alors qu'en Azerbaïdjan, les instruments ont parfaitement résisté à l'idéologie marxiste, – ce qui n'exclut pas qu'il y ait aussi des partisans du *muqam* à l'accordéon ou au piano, mais les écoles sont bien distinctes.

Face à l'occidentalisation, Raïs se défend bien en tant que maître-phare du style arabo-andalou en action, mais il ne prend pas d'initiative sur le plan de l'instrumentarium. A propos des cordes, il m'avait dit à une autre occasion: « Oui, le boyau sonne mieux, mais c'est l'époque, on ne peut pas lutter ! » Il croit aussi que tous les collégiens français connaissent l'écriture musicale. Lors d'un voyage en Italie, il avait entendu un orgue et m'avait relaté que cela avait été un moment inouï pour lui en raison du volume sonore de cet instrument, en même temps qu'un moment de forte nostalgie, puisque les Arabes l'avaient connu dans le passé, puis oublié depuis longtemps. A travers ces exemples apparaît la préoccupation d'un artiste officiel pour la musique en tant qu'emblème de puissance, et les critères quantitatifs n'en sont pas exclus: l'orchestre de Fès est passé de cinq à vingt instruments, dont douze violons, dans les grandes occasions.

à l'opposé, nous avons visité avec Alem Kassimov un magasin d'État de Bakou, immense et désespérément vide, à l'exception de l'arrivage inattendu d'un stock de bâtons ouatés pour les oreilles. Il fallut lui expliquer l'utilité de cette géniale invention. Lorsqu'il l'eut comprise, il éclata de rire et dit: « Les Occidentaux sont géniaux: deux cotons pour deux oreilles ! » Comme de juste, c'est dans le monde le plus industrialisé que les doutes sur la panacée moderne ont le plus de chance d'émerger. Bakou, ses derricks tordus, ses immenses flaques de pétrole et l'eau rouillée de ses robinets étaient alors, sous ce rapport, en meilleure place que Fès, ses fontaines et les jardins du Saïs.

La dernière séquence de notre étude comparative concerne la tradition. Comment ce thème s'éclaire-t-il à la lumière de ces entretiens ?

Une première approche, grammaticale, pourrait-on dire, se réfère à la religion musulmane formelle. Kassimov déclare ne pas la pratiquer, mais il évoque le sens du sacré qui s'impose dans la nature. Raïs est *hadj*, il a donc effectué le Grand Pèlerinage à la Mecque, et il se pose aussi en partisan de la pratique religieuse.

Si nous considérons maintenant le terme de tradition en fonction de son étymologie (*tradere*) – ce qui relie les hommes entre eux et à leur centre subtil, nous arrivons en islam au domaine du soufisme. Kassimov évoque la « cuisson » de l'artiste, qui est un thème soufi: l'homme ordinaire est cru; l'invocation et les épreuves le cuiront pour qu'il s'approche de son Créateur. Le feu de la musique azéri semble naturellement lié à cette notion. Le sujet, l'ego de l'artiste peut s'y consumer. C'est le thème soufi de l'extinction (*al-fanâ*). En même temps, ce feu ne serait pas national – ni même proprement islamique – puisque le maître a

rencontré une Américaine et une Française qui le possédaient dans leur style propre. Il signale ainsi que ce joyau intime du chant serait universel, ce qui est aussi un point de vue très soufi.

Plus loin, Kassimov est très explicite sur la notion du sacrifice qui clôt l'entretien comme si, arrivé au point culminant, il n'avait plus rien à ajouter. Il évoque le devoir du musicien (ne pas être un nabab), même si le succès lui sourit, ou d'autant plus; ceci est implicite car nous étions à la veille d'une tournée importante qui n'était pas la première. De manière plus allusive, Raïs parle de la jeunesse et de la force liées à la musique traditionnelle. C'est le thème de la Fontaine de Jouvence, de la source de vie éternelle. On sait par ailleurs que les thèmes soufis de l'amour divin et de l'amour du Prophète sont intrinsèques aux *nouba* Ramal Maya et Iraq el-'Ajam, ce que Raïs ne saurait ignorer. La force d'intention des anciens (*al-niyah*) à laquelle il fait allusion est aussi un thème soufi qui mesure la valeur spirituelle des actes.

Un autre thème abordé implicitement est celui de la *fitrah*, la «norme» primordiale dont la nature est un symbole. Kassimov y fait une allusion importante comme lieu de ressourcement et d'inspiration. Il peut y trouver le feu musical sans accompagnement d'instruments. Il y a les mêmes connotations quand il parle ailleurs de la haute montagne du Karabagh comme source du *muqam*: la notion de pureté primordiale de la source. Les Arméniens du *muqam* comme Yeghish Manoukian sont d'ailleurs unanimes quant au rôle du Karabagh en tant que source musicale. Quand Kassimov dit que le chanteur, plus que l'instrumentiste, doit arriver vierge à sa leçon, il évoque une disponibilité, un vide intérieur qui est d'autant plus marqué que le chanteur est lui-même l'instrument. Analogiquement, l'esprit doit être détaché, neutre et lisse comme la tablette d'argile fraîche pour l'écriture cunéiforme des Assyriens, ou immaculé comme la neige des hautes montagnes.

Raïs reste plus discret sur le recours à la nature; mais le fameux schéma de l'Arbre des modes est aussi une lecture de l'homme et du cosmos, ainsi qu'un programme d'harmonie entre les deux. D'autre part, le célèbre ouvrage andalou des Ikhwân al-Safa' (Shiloah 1964-66) ne traite que du luth, des harmonies de la nature et de la musique des sphères que peuvent percevoir les initiés.

Un dernier point de comparaison révélateur est le choix des symboles employés dans le discours des deux maîtres: le feu et l'océan. Une première connotation de ces images éloquentes pourrait s'appliquer à la condition politique des maîtres. L'arabo-andalou marocain est l'emblème du palais de Rabat et il vit à ce titre depuis longtemps dans une ambiance de protection, un océan de tranquillité de principe, même si les musiciens ont souvent un second métier. A l'opposé, les détenteurs du *muqam* étaient depuis longtemps dans une délicate situation par rapport au régime: vigilance et adversité pour échapper au qualificatif de réactionnaires, à la régulation des rhapsodies d'État ou à la folklorisation. En d'autres termes, feu de l'action et du combat dont une issue est la consécration internationale.

Sur le plan plus général de la symbolique, Kassimov insiste sur le « feu dans la poitrine », qui évoque l'opération alchimique dans l'athanor ou l'histoire du Caucase, antique lieu de pèlerinage des Zoroastriens avec ses feux spontanés de naphte – Azerbaïdjan signifie « pays du feu ». Ce thème correspond certes immédiatement au style du *muqam* dans son enthousiasme ascendant, son aspect de jeunesse flagrante, voire quelquefois extravertie, son amour des fréquences aiguës et des ultrasons de ses cordes métalliques, qui provoquent même les oiseaux dans les arbres. Il y a un côté oiseau de feu, un côté Simorgh que doit équilibrer la neige de la haute montagne.

Par contre, Raïs évoque l'océan, sa majesté, son immensité horizontale et puissante face à laquelle on ne peut qu'espérer surnager, à moins de se mouvoir comme un poisson entre deux eaux. Le milieu est donc humide et les feux ne sauraient être que les éclairs de la tempête, somme toute rare, ou les feux de saint Elme en haut des grands mâts.

Peut-être que, par rapport à l'Arbre des modes, l'état de l'arabo-andalou de l'époque marque un excès de bile noire et de flegme et une déficience en bile jaune et en sang. Parlant de l'âme et de l'homme, Junayd disait que l'eau prend la couleur du récipient: Caucase tout en altitude, Maroc andalou, Extrême-Occident de l'Islam limité par l'océan: ces deux grandes traditions musicales ont aussi pris le caractère de leur propre réceptacle, comme en ont témoigné ces quelques paroles recueillies auprès des maîtres el-Hadj Abdelkrim Raïs et Alem Kassimov.

Références

AYDOUN Ahmed
1992 *Musiques du Maroc*. Casablanca: Eddif.

CHOTTIN Alexis
1939 *Tableau de la musique marocaine*. Paris: Paul Geuthner.

DURING Jean
1988 *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*. Baden-Baden & Bouxwiller: Valentin Koerner.

GUETTAT Mahmoud
1980 *La musique classique du Maghreb*. Paris: Sindbad.

LOOPUYT Marc
1988 L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès. *Cahiers de musiques traditionnelles 1: De bouche à oreille*: 39-45.
1995 Terrains et terreaux d'un musicien. *Cahiers de musiques traditionnelles 8: Terrains*: 137-146.

PLATON
1964 *Phèdre*. Paris: Flamarion.

SHILOAH Amnon
1964-66 L'épître sur la musique des Ikhwân al-Safa'. Traduction annotée. *Revue des études islamiques* (Paris) 1964: 125-162 / 1966: 159-193.

Sélection discographique

Abdelkrim Raïs

1987 *Maroc. Musique classique andalou-maghrébine.* Orchestre de Fès, dirigé par Hajj Abdelkrim Raïs. 1 CD Ocora C 559016.

1989 *Anthologie « al-Âla ». Musique andaluci-marocaine. Nûbâ Gharîbat al-Husayn.* Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 6 CD Inédit W 260010.

1991 *Musique andalouse du Maroc. Ensemble de Fès., dirigé par Abdelkrim Raïs.* 1 CD Deutsche Harmonia Mundi GD 77241.

1992a *Anthologie « al-Âla ». Musique andaluci-marocaine. Nûbâ al-Îstihlâl.* Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 7 CD Inédit W 260028.

1992b *Anthologie « al-Âla ». Musique andaluci-marocaine. Nûbâ al-Hijâz al-Kebîr.* Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 7 CD Inédit W 260031.

1992c *Anthologie « al-Âla ». Musique andaluci-marocaine. Nûbâ al-Hijâz al-Msharqî.* Orchestre àl-Brihi de Fès. Direction Haj Abdelkrim al-Raïs. Maison des cultures du monde, Paris / Royaume du Maroc - Ministère de la culture. 5 CD Inédit W 260033.

1993 *Musique andalouse marocaine. Hommage à Abdelkrim Raïs.* Orchestre àl-Brihi de Fès sous la direction de Abdelkrim Raïs. 2 CD Institut du Monde àrabe 301-2/302-2.

Alem Kassimov

1989a *Alem Kassimov. Mugam d'Azerbaïdjan. Vol. 1: Mugam Chargah, Mugam Bayati Shiraz.* 1 CD Inédit W 260012.

1989b *Alem Kassimov. Mugam d'Azerbaïdjan. Vol. 2: Mugam Rast, Tesnif Dashti.* 1 CD Inédit W 260015.

1989c *Azerbaïdjan. Musique et chants des âshiq. Ashiq Hasan, Emran Heydari, Alim Qâsimov.* 1 CD VDE/AIMP CD 613.

1993 *Azerbaïdjan. Alim Qasimov.* 1 CD Ocora C 560013.

1997a *Azerbaïdjan. L'art du Mugham. Alim Qasimov.* 1 CD Ocora 560112.

1997b *Alim Qasimov Ensemble. The Legendary Art of Mugham.* 1 CD World Network 37 / 28.296.

RÉSUMÉ

A partir d'entretiens avec deux grands maîtres de musique traditionnelle savante en terre musulmane, Abdelkrim Raïs de Fès et Alem Kassimov de Bakou, l'auteur tente une enquête comparative sur une guirlande de thèmes: l'attitude envers l'enquêteur, le mode de discours, la quête du savoir, la musique populaire, la liberté artistique, la modernité, le costume, l'habitat, la transmission, l'écriture et l'oralité, l'instrumentarium, l'attitude face à l'Occident, la tradition, la religion, l'ésotérisme et les symboles. Chaque fois, la juxtaposition des réactions entraîne concomitance, différences d'accentuation ou différence tout court, qui éclairent le sujet de manière édifiante.

ABSTRACT

Water and Fire. At the crossroads of remarks made by two master musicians. *Based on interviews with two master musicians of Muslim lands, Abdelkrim Rais from Fez and Alem Kassimov from Baku, the author attempts here a comparative study on a string of different themes. These cover topics such as: attitudes towards the researcher, discourse modes, the search for knowledge, popular music, artistic freedom, modernity, costumes, settlements, transmission, what is oral and what is written, instrumentation, attitudes regarding the West, tradition, religion, the esoteric, and symbols. On every occasion the juxtaposition of different reactions gives rise to concomitance, different nuances and quite simply differences which throw light on the subject in a most edifying way.*

DISCOURS SUR LA MUSIQUE À HÉRAT (AFGHANISTAN)[1]

John Baily

Le concept de «science» à Hérat[2]

A Hérat comme dans une grande partie du monde musulman, les domaines de la connaissance qui inspiraient le respect étaient appelés *ilm*, «science». Un *ilm* n'était pas une science fondée sur une méthode empirique, comme on l'entend en Occident, mais plutôt une somme de connaissances organisées de façon systématique, comportant un ensemble de concepts et de terminologies qui lui étaient propres et relevant de la compétence de praticiens spécialistes ou d'experts. Parmi ces sciences, l'*ilm-e tajwid* ou «la science de la prononciation correcte du Coran» occupait un rang prééminent. Les musulmans considèrent le Coran comme la parole de Dieu, miraculeusement transmise au prophète Mohammad. La langue du Coran est l'arabe classique et l'on accorde une grande importance à sa prononciation correcte, exigence difficile à satisfaire car l'arabe coranique contient des phonèmes inexistants en arabe moderne ou en persan, la langue parlée à Hérat. En prononçant le texte de façon incorrecte, on risque d'altérer son sens et de créer ainsi une situation inacceptable. L'*ilm-e tajwid* se compose d'un système phonologique sophistiqué et d'une série complexe de règles, issues de la grammaire arabe, qui contrôlent les divers aspects du *qirâ'at*, ce terme désignant les différentes formes de la récitation, de la cantillation et du chant coraniques. A Hérat, l'*ilm-e tajwid* faisait partie du programme d'études des écoles coraniques. Ayant enregistré le *qirâ'at* de vingt étudiants de théologie, en 1977, j'ai fait écouter ces bandes au professeur Maulawi Nurahmad, un des rares mullahs de Hérat doté d'une solide connaissance du *tajwid*, qu'il avait étudié en Inde dans la

---

1 Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

2 L'ancienne cité de Hérat se trouve à l'Ouest de l'Afghanistan, à quelque 125 kilomètres de la frontière iranienne. English (1963) a fait une description utile de la ville à la fin des années 1960. La plupart des recherches qui ont servi à la rédaction de cet article ont été menées par l'auteur, de 1973 à 1977, et complétées par des contacts prolongés avec les musiciens afghans résidant au Pakistan, en Europe, en Amérique du Nord et en Afghanistan, depuis 1977. Au moment de la rédaction (1998), les instruments de musique et la musique sont complètement bannis dans les deux tiers de l'Afghanistan, y compris à Hérat et à Kaboul, actuellement sous contrôle des Talibans. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'utiliser le passé qui doit représenter l'état probable du discours sur la musique à Hérat aujourd'hui, bien que je sois certain qu'il contribue toujours à animer les discussions des Hératis de la diaspora.

fameuse école de Deoband Madressa. Celui-ci déclara qu'une seule de ces lectures était correcte selon les critères de l'*ilm-e tajwid*. L'étudiant avait compris l'*ilm* et appliqué cette connaissance à l'apprentissage du *qirâ'at*. Les autres avaient appris machinalement, en écoutant leur professeur réciter et en essayant de l'imiter phrase par phrase.

La musique avait, elle aussi, sa science, l'*ilm-e musiqi*. Ensemble de règles relatives à la connaissance musicale exprimées verbalement, elle était l'apanage des musiciens urbains et, plus particulièrement, des spécialistes de la musique kabouli. Cette science décrivait essentiellement les modes mélodiques et les cycles métriques que les musiciens employaient dans leurs interprétations et s'intéressait surtout à deux éléments fondamentaux de la musique, *sor* et *lai*, la « hauteur » et le « rythme ». La science musicale connue à Hérat ressemblait fort à la théorie de la musique hindoustanie dont elle était certainement dérivée, par l'entremise des musiciens de cour indiens amenés à Kaboul à la fin du XIX^{e} siècle et, plus tard, par l'adoption de l'art musical kabouli à Hérat dans les années 1930. Il s'agissait d'une « version » de la théorie hindoustanie qui désignait souvent des notions identiques par des termes similaires, même si certaines divergences pouvaient parfois apparaître. A la base de cette science se trouvait un système de noms de notes, le système *sargam*, tel qu'il est connu en Asie du Sud (Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa). Ces noms de notes pouvaient être reproduits sous une forme écrite, mais ils servaient essentiellement de « notation orale » et de représentation verbale de la hauteur, comme on solfie en musique européenne[3]. Quant à la notation écrite et verbale des cycles métriques, on utilisait le système de syllabes mnémoniques pour tambours appelées *tabla bol* (Dha, Dhin, Na, Ta, Kat, Dhum, etc.).

L'existence d'une telle science de la musique rendait les musiciens et leur art plus respectables, en prouvant que l'exécution musicale avait un fondement rationnel. La possibilité même de discourir sur les éléments structurels de la musique changeait le statut de celle-ci, dans une société islamique traditionnelle qui la considérait avec une certaine méfiance. La tradition hératie d'une science musicale écrite remonte au moins à l'époque du savant, poète et mystique soufi Abdur Rahman Jami, qui publia son traité sur la musique au XV^{e} siècle (Beliaev 1960).

[3] Il peut sembler étrange de parler de « notation orale » pour les noms de notes et les syllabes de tambour alors que notre conception habituelle de la notation implique l'existence de symboles écrits ou imprimés sur du papier ou tout autre support. Toutefois, ces noms de notes et ces syllabes mnémoniques exprimés verbalement servent bel et bien de notation. Ils sont les équivalents fonctionnels des unités sonores qui permettent de créer les modèles musicaux et aident à l'analyse aussi bien qu'à la mémorisation. L'expression « notation orale » cherche à rendre cette idée.

Connaissance spécialisée en théorie musicale hindoustanie

L'*ilm-e musiqi* était une théorie musicale, au sens où l'entend Feld (1981), dans son analyse de la musique kaluli des Papous de Nouvelle-Guinée:

> «Le caractère principal d'une théorie réside dans l'organisation systématique de la pensée (*ibid.* 23)... La théorie musicale consiste en une réflexion systématique sur le phénomène des structures sonores reliées entre elles (*ibid.* 39)... La théorie musicale... est... un système conceptuel de principes culturels qui structure la connaissance, la production et l'interprétation des sons organisés dans un milieu social... Le son n'est pas seulement produit, il est socialement formulé en tant que théorie» (*ibid.* 45)[4].

L'*ilm-e musiqi* était réservé aux musiciens professionnels urbains; les femmes musiciennes, les amateurs ou les non-musiciens y avaient peu accès. Il pouvait y avoir de grandes différences dans le degré de connaissance des musiciens spécialisés, qui utilisaient la terminologie de la science musicale pour parler de musique dans divers contextes. Cela faisait partie de leur langage commun et de leur culture spécifique de musiciens. Ils l'employaient lors d'une écoute critique ou pendant des discussions plus générales sur la musique et s'en servaient aussi dans leurs perpétuelles rivalités pour se hisser à un rang plus élevé au sein de leur communauté. Un musicien qui connaissait un point obscur de la théorie musicale comme, par exemple, le terme désignant un *râg* (mode mélodique) à cinq tons dans ses échelles ascendantes et descendantes ou des détails sur un *râg* rare, l'emportait toujours sur celui qui les ignorait. Même les meilleurs *sâzandeh* (musiciens professionnels) de Hérat étaient conscients du fait qu'ils n'en savaient pas autant que les grands *ustâd* (maîtres) de Kaboul. Ils attachaient un prix énorme à la moindre parcelle de savoir qu'ils pouvaient recueillir et ne transmettaient leurs connaissances que dans le cadre de la relation de maître à élève (Baily 1988: 121).

L'*ilm-e musiqi* servait durant la période de formation des jeunes musiciens; mais pour mieux expliquer le rôle joué par le discours sur la musique dans le processus d'apprentissage, il faut entrer ici dans un peu plus de détails. Parmi les emprunts faits à la musique indienne par les musiciens de Hérat, se trouvait le concept de la relation *ustâd-shâgird*, de maître à élève. Cette relation était confirmée lors d'une cérémonie où *l'ustâd* nouait un cordon de sept couleurs autour du poignet de son *shâgird* (Baily 1988: 121-123). Mais, alors qu'elle était présentée comme un idéal, cette relation pédagogique servait peu comme moyen d'instruction; quant à l'*ilm-e musiqi*, il jouait un rôle négligeable dans la méthode d'enseignement élémentaire. Les jeunes musiciens apprenaient essentiellement par

[4] D'après Feld, les Kaluli utilisaient une théorie musicale pour l'enseignement et l'apprentissage, quand ils passaient de l'expression verbale au chant. Ils transmettaient systématiquement la théorie musicale comme un savoir et l'utilisaient avec Feld pour analyser les exemples de chants enregistrés ou pour critiquer ses propres essais de composition de chants kaluli. Ils s'en servaient également pour parler des musiques qui ne leur étaient pas familières comme les enregistrements du saxophoniste américain John Coltrane que Feld leur soumettait.

l'oreille, au contact direct des sons musicaux, en imitant les interprétations musicales et par tâtonnement, dans un environnement social où la pratique musicale était vivement encouragée par les membres de leur famille (Baily 1988b: 119; Baily and Doubleday 1988)[5]. Les musiciens avaient beau parler de théorie musicale, se vanter de connaître des termes obscurs ou se présenter comme *ilmdâr,* détenteurs de la science, ils n'avaient pas acquis leur savoir par le biais d'un enseignement fondé sur la théorie musicale. Plus précisément, ils n'apprenaient pas au moyen de la notation. Le jeune musicien qui avait appris son art par le processus imitatif mentionné plus haut reconnaissait, après coup, des noms de notes, de *tabla bol*, de *râg* ou de *tâl* etc. La science musicale décrivait certains principes permettant la structuration de la musique et formulait des distinctions terminologiques grâce auxquelles ces principes pouvaient être exprimés verbalement. Elle témoignait d'une « riche connaissance de base », mais la théorie n'était pas la connaissance elle-même, elle tentait simplement de représenter la connaissance musicale sous une forme verbale, comme une rationalisation *a posteriori* de la pratique musicale.

Modèles représentatifs et opérationnels de la structure musicale

J'aimerais introduire ici une distinction fondamentale entre les modèles représentatifs et opérationnels de la structure musicale. Bien qu'il s'agisse d'entités cognitives en rapport avec le rôle cognitif de la théorie musicale, ils ressortissent au phénomène de la verbalisation sur la musique. Un modèle représentatif donne une description statique de ce que connaît déjà le musicien, mais n'a que peu ou pas d'incidence directe sur son jeu, alors que le modèle opérationnel joue un rôle dynamique dans la maîtrise du déroulement de l'interprétation[6].

Dans la musique classique hindoustanie du Nord de l'Inde, la théorie musicale sert de modèle opérationnel. Aspect le plus manifeste de la théorie musicale, la notation revêt une importance capitale dans l'acquisition des compétences nécessaires pour jouer une musique réputée difficile qui requiert de nombreuses années d'apprentissage. Le fait de donner des noms aux notes et aux sons des tambours permet de les identifier, de les classer et de « constituer un continuum »

---

[5] Le terme « imitation » peut paraître ambigu quand il est appliqué aux processus d'imprégnation musicale. L'imitation peut faire partie de ce que Merriam (1964, chapitre 8) a appelé « éducation » et « instruction », comme par exemple lorsque le professeur montre une courte phrase et que l'élève doit la répéter. Mais le terme « imitation » est employé ici dans un sens différent pour décrire un processus d'apprentissage indirect où l'enfant essaie de reproduire spontanément quelque chose qu'il vient de voir et d'entendre, selon un processus autoguidé et autodidacte (Doubleday and Baily 1995: 441-443).

[6] La théorie occidentale de la musique, avec sa notation sur portée, ses systèmes de clefs et son harmonie fonctionnelle tonale, est manifestement l'exemple d'un modèle opérationnel de structure musicale.

(Harwood 1976). La notation orale est un moyen d'enseignement, un langage qui permet de véhiculer des informations. Les représentations verbales des hauteurs ou des sons des tambours servent de cadres cognitifs autour desquels s'organisent les séquences de mouvements des mains dans le jeu instrumental. Quant aux chanteurs, ils chantent aussi le nom des notes, dans certains passages improvisés. L'utilisation de la notation orale semble développer des capacités musicales très spécifiques qui permettent de passer du domaine verbal à celui des représentations aurales et motrices de la structure des compositions.

Pour moi, cette fonction opérationnelle n'est pas seulement déterminante dans l'apprentissage de la pratique musicale; elle joue aussi un rôle décisif dans le jeu des musiciens compétents. La notation orale et verbale devient un mode de pensée musicale. Ceux qui pratiquent ce système ont découvert comment exploiter le processus verbal dans la performance musicale. Ils peuvent, par exemple, mémoriser verbalement des compositions musicales et y accéder par le biais du processus de la pensée verbale. Au cours de l'improvisation, quand le musicien joue une chose et réfléchit en même temps à ce qui va suivre, cette anticipation peut dépendre en partie de la pensée verbale (Baily 1988b: 118).

Il semble évident que, pour les musiciens de Hérat, la théorie musicale servait de modèle représentatif et non de modèle opérationnel. Un seul d'entre eux, cependant, faisait exception et semblait plus proche de la pratique hindoustanie, utilisant sa connaissance de la théorie musicale comme un modèle opérationnel. Il s'agit d'Ustad Amir Jan Khushnawaz, chanteur et joueur de *rubâb*, avec qui j'ai beaucoup travaillé dans les années 1970, et qui était un des rares musiciens de Hérat maîtrisant la notation *sargam*. Amir Jan avait acquis cette compétence auprès de son propre professeur, un *ustâd* de Kaboul, avec qui il avait étudié dans les années 1930. Cette formation lui avait appris l'art de désigner les hauteurs de façon précise et d'analyser les *râg* en fonction des notes et des échelles qui les constituaient. J'ai souvent eu l'occasion d'écouter avec lui des enregistrements de musique hindoustanie et de voir comment il procédait, même avec des *râg* qui lui étaient totalement inconnus. La notation *sargam* lui avait donné une oreille très analytique qui lui permettait de dicter des compositions avec des noms de notes, dits ou chantés. C'est ainsi que j'ai pu transcrire quantité de ses compositions. Dans l'ensemble, il préférait chanter les noms de notes à leurs hauteurs respectives plutôt que de les dire (Baily 1994: 340). Il est évident que, pour Amir Jan, la théorie musicale servait de modèle opérationnel de la structure musicale plutôt que de modèle représentatif. Sa connaissance de la théorie musicale et sa capacité de l'utiliser de façon opérationnelle furent peut-être les facteurs principaux qui lui permirent d'établir et de maintenir son rôle prédominant au sein des musiciens de Hérat pendant plus de trente ans. (Baily 1988b: 120).

Fig. 1 : Ustad Amir Jan Khushnawaz. Le meilleur spécialiste du *rubâb* de Hérat. Photo: John Baily, 1977.

Connaissance semi-spécialisée

On a beaucoup écrit, en ethnomusicologie, sur la distinction faite dans plusieurs régions d'Afghanistan, entre le statut d'amateurs et celui de professionnels, entre les *shauqi* et les *kesbi* (Slobin 1976, Sakata 1983, Baily 1988). Idéalement, tout au moins pour ce qui se disait à Hérat, le *shauqi*, terme appliqué uniquement aux hommes[7], était une personne qui jouait par amour pour la musique et non pour gagner sa vie et qui refusait toute rémunération pour ses prestations musicales. N'étant pas issu d'une famille de musiciens professionnels, il était un autodidacte et affirmait n'avoir reçu l'enseignement d'aucun maître en particulier. Sa méthode d'apprentissage était celle de l'imitation. N'ayant pas été élevés dans des familles de musiciens professionnels et n'ayant pas reçu les encouragements d'un milieu où la musique constituait la préoccupation centrale (Doubleday and Baily 1995 : 442), les musiciens *shauqi* adultes ne souhaitaient d'habitude pas que leurs fils se consacrent à la musique. Ils faisaient même tout ce qui était en leur pouvoir pour les en décourager. Dans un tel contexte, les *shauqi* apprenaient leur métier secrètement, en ayant bien soin de cacher leur passion pour la musique à leur famille, afin d'éviter toute critique.

Les *shauqi* pouvaient devenir des musiciens très compétents mais ils avaient rarement accès à la science musicale, laquelle n'était pas enseignée dans les livres. La musique ne faisait pas partie du programme scolaire. Même si les musiciens amateurs devenaient d'excellents interprètes, leur connaissance de la science musicale restait généralement assez maigre, ils ne maîtrisaient pas la notation verbale, leurs connaissances des *tâl* et des *râg* étaient limitées, et ils auraient été en mal de parler des aspects techniques de la structure musicale. Ces lacunes n'échappaient pas aux professionnels (*sâzandeh*) qui traitaient les amateurs de *shanidegi* (ceux qui ont appris d'oreille), tandis qu'ils s'appelaient eux-mêmes *darsei* (ceux qui ont suivi un enseignement). On pourrait interpréter ces différences dans l'attribution du statut d'amateur ou de professionnel comme résultant d'une concurrence dans la profession musicale. Les musiciens héréditaires considéraient la musique comme leur sphère d'activité légitime et se méfiaient des aspirations des musiciens amateurs en voie de professionnalisation, à entrer en compétition avec eux.

Pourtant , bien que le *shauqi* fût un amateur au plein sens du terme, dès les années 1950, sous l'influence de Radio Afghanistan, quelques musiciens amateurs commencèrent à entrer dans la profession et à collaborer avec les musiciens héréditaires. A Hérat, le phénomène était perceptible surtout dans la pratique du *dutâr*, luth à long manche qui se transforma beaucoup entre les années 1950 et 1965. Instrument à deux cordes, destiné à l'origine à la musique rurale domestique, le

[7] On peut se demander pourquoi le terme *shauqi* désignait si rarement les femmes. A mon avis, un tel abîme séparait, dans ce cas précis, les professionnels des amateurs qu'il n'était même pas nécessaire d'évoquer cette distinction. Il était évident pour tout le monde que les femmes ordinaires qui pouvaient chanter et jouer le tambour sur cadre appartenaient à une catégorie complètement différente des rares femmes issues de familles de musiciens héréditaires qui gagnaient leur vie en jouant de la musique pour divertir les femmes, lors des cérémonies de mariage.

dutâr finit par être pourvu de quatorze cordes dont plusieurs à fonction sympathique, permettant de jouer le répertoire de la musique savante kabouli, généralement réservée aux *sâzandeh*. Ces derniers ne jouaient jamais eux-mêmes du *dutâr* mais ils se mirent à intégrer des joueurs de *dutâr* dans leurs orchestres. Avec le temps, ceux-ci finirent par acquérir quelque connaissance de l'*ilm-e musiqi*. L'exemple classique de ce processus est peut-être celui du musicien hérati Karim Dutari, généralement connu comme l'inventeur du *dutâr* à quatorze cordes, ou du moins celui qui l'a perfectionné. Amateur à l'origine, il travailla pendant dix-sept ans à Radio Afghanistan comme joueur de *dutâr*. Parallèlement, il fut, à Kaboul, l'élève d'Ustad Mohammad Omar, à l'époque le plus éminent joueur de *rubâb* du pays. Tout en adaptant le *dutâr* à la musique savante de Kaboul, il acquit de nombreuses connaissances pratiques et théoriques de la musique indienne, devint avec le temps un spécialiste de la science musicale et joua par la suite un rôle important dans l'enseignement de la musique à Hérat. En 1974, il se lamentait de ce que ses étudiants préféraient apprendre en l'écoutant jouer alors qu'il aurait souhaité leur enseigner par l'intermédiaire de la notation. Un autre joueur de *dutâr* amateur, Gada Mohammad, devint un professionnel renommé. Durant de nombreuses années, il joua dans l'orchestre du chanteur kabouli Amir Mohammad, établi à Hérat. Au cours de cette longue collaboration, il apprit les détails d'un grand nombre de *râg*. Étant instruit, contrairement à la plupart des musiciens héréditaires, il était capable de transcrire les *shakl*, phrases caractéristiques de nombreux *râg* [8]. Il est évident que ce contact avec la science de la musique fut d'un grand secours dans sa carrière de musicien.

A Hérat, d'autres types de musiciens professionnels jettent également une lumière particulière sur cette question de la connaissance de la théorie musicale comme, par exemple, les ensembles de musiciennes professionnelles qui jouaient pour divertir les femmes lors des cérémonies de mariage. Elles n'avaient pratiquement aucune connaissance théorique de la musique qu'elles interprétaient. L'état de leurs connaissances était semblable à leurs instruments, d'habitude vieux et délabrés. Leurs *tabla* n'étaient plus susceptibles d'être accordés correctement et, de toute façon, ils étaient joués avec une technique de frappes à main plate évoquant plutôt le jeu du bongo. En comparant les musiciens amateurs aux professionnels, les hommes aux femmes, on remarque que la connaissance constituait une certaine forme de pouvoir, ou plutôt, que la répartition de la connaissance impliquait la répartition du pouvoir, du moins en ce qui concernait l'exécution musicale.

On pourrait faire des remarques analogues dans le cas des joueurs de *sornâ* (hautbois) et de *dohol* (tambour sur cadre à deux peaux), instruments joués à la campagne, à l'occasion des rites de passage, notamment les noces, par les barbiers-musiciens de classe inférieure et marginalisés. Certains d'entre eux avaient beau jouer avec une grande virtuosité, leur connaissance de la science musicale restait cependant très limitée.

---

[8] *Shakl* désigne la section introductive de la partie instrumentale d'un chant, dans laquelle les passages improvisés en rythme libre sont joués dans le cadre des contraintes mélodiques du mode à exécuter.

Connaissance non spécialisée

Les non-musiciens étaient peu au fait des détails de l'*ilm-e musiqi* même s'ils n'en ignoraient pas l'existence. Ils avaient leur propre discours de non-spécialistes sur la musique. Je ne tiendrai pas compte ici des propos de ceux qui s'opposaient à la musique en la condamnant comme *harâm* ou satanique, car beaucoup a déjà été écrit à ce sujet; je préfère attirer l'attention de l'observateur européen sur les aspects positifs de la culture islamique.

De nombreux Hératis percevaient une dimension spirituelle et positive dans la musique. Une des métaphores les plus courantes était de voir la musique comme une nourriture de l'âme, *qazâye ruh*. Les êtres humains avaient faim de musique comme le corps a faim d'aliments. Une variante de cette métaphore était que la musique rafraîchissait (*tâzeh*) l'âme. On entendait souvent l'expression *musiqi del-e âdam zendeh mikone*, «la musique vivifie notre cœur». Traduit par «cœur» bien que le cœur physique soit d'habitude appelé *qalb*, *del* était considéré comme le siège des sentiments, le centre émotionnel, le lieu de la conscience. La musique chassait l'ennui, soulageait la dépression et redonnait de la vitalité. Celui qui en jouait ne vieillissait jamais car elle gardait l'esprit jeune et alerte.

La musique avait la réputation de rendre heureux (*khush*), de procurer du plaisir (*tahsir*), de donner de la saveur (*khub mazeh dâdan*), d'être attirante (*del-chasp*, littéralement «qui s'attache au *del*»). En l'écoutant, l'auditeur était transporté (*lezat bordan*). La musique pouvait être mélancolique (*ghamgin*), parfois même tragique (*tragid*, un anglicisme), ces deux termes servant surtout à décrire la musique classique persane. Un jeune joueur de *dutâr*, amateur issu d'une famille riche et très cultivé, m'a tenu un des propos les plus intéressants qu'il m'ait été donné d'entendre sur la musique:

> «La musique est une sorte de langage qui dit quelque chose, mais de façon indirecte. Par la musique, les gens peuvent exprimer leurs sentiments, leur bonheur, leur tristesse, leurs problèmes et leurs différents états d'âme. La musique peut refléter ces sentiments» (Baily 1988: 153).

Une autre métaphore décrivant la musique était celle de l'eau. Une musique qui était bien jouée et donnait du plaisir était appelée *târ*, «humide», alors que, dans le cas contraire, elle était *khushk*, «sèche». Un compliment que l'on faisait habituellement en écoutant un morceau particulièrement attrayant était *audâr*, «juteux» (littéralement «qui contient de l'eau»). Les Hératis aimaient beaucoup la campagne, la nature, les jardins, les sites pittoresques agrémentés d'une belle vue, surtout au printemps. Le jardin représentait, dans leur littérature et leurs miniatures, un avant goût du paradis. Un jardin ombragé offrait le cadre idéal pour écouter un concert.

Ils croyaient que la musique plaisait aux animaux comme aux humains et qu'elle nourrissait également leur âme. L'imagerie populaire de Hérat décrivait le musicien, d'habitude un joueur de *dutâr* assis dans un jardin ou dans un bel endroit, jouant si bien que les rossignols s'approchaient de lui et venaient parfois se percher sur les chevilles de son instrument. Les Hératis pensaient que les

oiseaux étaient encouragés dans leurs chants lorsqu'ils entendaient la musique, aussi on apportait parfois des oiseaux en cage lors des réunions musicales. La symphonie qui en résultait, chants d'oiseaux mêlés de sons musicaux, constituait l'apogée du plaisir esthétique de la musique à Hérat (Baily 1997).

Interaction entre connaissance spécialisée et non spécialisée

Les discussions spécialisées et non spécialisées sur la musique ne se développaient pas dans des sphères complètement distinctes. Une certaine interaction existait entre elles. Les propos des non-spécialistes sur la musique étaient parfaitement familiers aux *sâzandeh*, mais le discours de ces derniers allait plus loin, était plus élaboré et plus détaillé. Dans une ville comme Hérat, on publiait peu sur la musique dans la presse populaire, il n'existait pas non plus de livres à ce sujet, les discussions sur la musique étaient rares à la radio, et plus tard à la télévision, qui se bornaient à diffuser la musique telle quelle, et il n'y avait bien entendu pas de musicologues. C'étaient les musiciens professionnels qui fournissaient en général ce genre d'informations au public. En d'autres termes, non seulement ils jouaient de la musique, mais ils produisaient un discours à son propos. Il est évident qu'une grande partie du discours non spécialisé provenait des *sâzandeh* eux-mêmes.

Fig. 2: Amateurs de musique lors d'un mariage à Hérat. Photo: John Baily, 1974.

Les habitants de Hérat aimaient cancaner au sujet de la musique et des musiciens, surtout s'ils venaient d'ailleurs. Ils aimaient entendre des nouvelles du *Kucheh Kharâbât*, le quartier des musiciens de Kaboul (mais aussi celui des cabarets et des maisons closes), avec ses communautés de musiciens professionnels, dont certains étaient les descendants de musiciens de cour venus de Kasur au Pakistan ou de Patiala en Inde, tandis que d'autres étaient issus de familles de barbiers-musiciens. Ils voulaient connaître leurs origines, leurs relations, les scandales de leur vie personnelle, les querelles qui les opposaient et les orchestres dans lesquels ils avaient joué. Mais ils s'intéressaient peut-être encore plus à la vie de certains musiciens amateurs comme Nashenas, qui obtint un doctorat en linguistique pashto de l'université du Moscou, ou Ahmad Zahir, fils d'un ancien premier ministre afghan, qui venaient l'un et l'autre du milieu bourgeois et cultivé et avaient choqué la bonne société en devenant des chanteurs populaires qui n'hésitaient pas à monter publiquement sur la scène musicale. Ailleurs dans le monde, ce genre de discussions sur la musique est entretenu par les médias; à Hérat, c'est les musiciens eux-mêmes qui se chargeaient de satisfaire la curiosité.

Un musicien tel que Ustad Amir Jan Khushnawaz tenait souvent ce genre de propos avec ses invités. Il donnait parfois des *mehmâni*, dîners auxquels il conviait ses amis et protecteurs pour leur offrir un repas somptueux, suivi d'un concert animé par lui-même et ses fils talentueux. Dans ces réceptions, la discussion tournait uniquement autour de la musique. Les invités regardaient les photos accrochées au mur, qui illustraient la carrière musicale de leur hôte et posaient des questions à leur sujet. Amir Jan racontait ses souvenirs et parlait de la musique et des musiciens de Kaboul et de l'Inde, décrivant ses propres séjours à Kaboul et ses rencontres avec les *ustâd* de cette ville, donnant et renforçant l'impression qu'il faisait partie de la scène des maîtres kabouli. C'était, en quelque sorte, l'artiste parlant de son œuvre.

Le joueur de *dutâr* Asiawan donne un bon exemple de ce genre de discours en racontant l'histoire du célèbre musicien amateur de Hérat, l'excentrique Amin-e Diwaneh, mort tragiquement au cours d'une bataille avec les *pâluch* («bandits») de Kandahar (Baily 1988a). Voici l'un des moments forts de son récit:

> «Il y a beaucoup de jalousie dans le monde des joueurs de *dutâr*. Un jour, Karim Dutari, l'inventeur du *dutâr* à quatorze cordes, fut conduit en Jeep à Qasr-e Shirin, un village situé sur la route de Badghis, pour jouer de la musique dans une fête chez les Hazrats. Amin était également invité mais il s'y rendit à pied. Karim joua du *dutâr* à quatorze cordes. Tard dans la soirée, quelqu'un dit: «Donnons le *dutâr* à Amin et voyons ce qu'il est capable d'en faire». Karim répliqua: «Amin ne peut pas toucher ce *dutâr*, il ne sait pas en jouer». Furieux et bouleversé, Amin commença à se donner des coups et se taper la tête contre le mur, puis il demanda aux Hazrats: «Ne me laisserez-vous pas jouer?». Ses hôtes lui répondirent: «Oui, Diwaneh, prends le *dutâr*!» Le musicien se mit alors à jouer tant et si bien que tout le monde fut émerveillé par son jeu et oublia Karim. Amin dit ensuite: «Avec votre permission,

je vais couper les frettes de cet instrument et je jouerai sans frettes», ce qu'il fit pour le plus grand plaisir des auditeurs. Puis, s'adressant à Karim, il dit: «Ceci est ton instrument, j'ai du nylon dans ma poche et je peux te renouer les frettes; mais, si tu veux, tu peux jouer comme cela». Les invités s'écrièrent en chœur: «Non, tu dois continuer à jouer». Et c'est ainsi qu'il joua jusqu'au matin. Le lendemain, on conduisit Amin en Jeep à Hérat, tandis que Karim dut revenir à pied, ne trouvant plus personne pour le ramener» (Baily 1988a: 141).

Un autre habile narrateur de la même veine était Amir Mohammad Hérawi, un musicien professionnel quelque peu marginalisé de Hérat, avec qui j'ai tourné le film *Amir* (Baily 1985). C'était en 1977, nous nous étions retrouvés avec un petit groupe d'amis à l'occasion d'une sortie au site pittoresque de Mir Daud. Amin parla beaucoup, nous racontant entre autres l'histoire de Lal Shahbaz Qalandar, le célèbre musicien et saint sufi du Sind:

«Lal Shahbaz jouait du *rubâb* en compagnie de son disciple, quelque part dans la forêt. Un saint homme l'entendit de loin et s'approcha pour écouter sa musique. C'était un de ces fous (*diwâneh*) à cheveux longs et aux ongles non taillés, comme on en rencontre dans ce genre d'endroit. En ce temps là, le musicien ne s'appelait encore que Shahbaz Qalandar. L'ermite s'assit près d'eux et le musicien lui joua du *rubâb* pendant un long moment. Quand il eut fini, le saint homme pria: «Que Dieu transforme tes mains en rubis», le rubis (*lal*) signifiant quelque chose d'unique et de très précieux. Avec l'aide de Dieu, ses mains rougirent soudain et se mirent à émettre une lumière incandescente, tandis que ses doigts devenaient translucides, comme du rubis. Ravi, Lal Shahbaz Qalandar remercia le saint et lui parla avec gentillesse. Son disciple lui dit: «Maintenant que vous avez des mains de rubis, vous devriez aller en Inde et être prêt à donner votre tête pour la cause d'une musique aussi parfaite.» Lal Shahbaz Qalandar répondit: «Bien sûr, je suis prêt.» En ce temps là, il y avait de nombreux mullahs en Inde qui n'aimaient pas la musique, ils la détestaient même. Lal Shahbaz Qalandar se rendit donc en Inde. Un jour qu'il jouait du *rubâb* dans une maison, quelqu'un l'entendit et rapporta la chose à *l'âkhund* (mullah). «Qu'on me l'amène!» ordonna celui-ci. On fit comparaître le musicien et lui demanda ce qu'il faisait. «Ceci est ma passion (*shauq*)», leur avoua-t-il, «c'est mon *pir* (maître spirituel) qui m'a dit de jouer». Les mullahs se demandèrent ce qu'ils devaient faire de lui et décidèrent finalement de le décapiter. Il fut emmené sur la place publique tandis que le crieur ameutait la foule en hurlant: «Il jouait de la musique! C'est interdit! On va le décapiter!» Un mullah se leva, prit son épée et, sans autre forme de procès, lui trancha la tête, la détachant complètement du corps. Alors, avec la bénédiction de Dieu, les cheveux de la tête coupée se mirent à produire de la musique. De chaque cheveu sortit un air différent: en Bairami, Kesturi, Bihag, Jog, Asawari, Multani, Delbari, Ahir Beyru, Yemen, Sham Kalyan. Les mullahs furent sidérés: «Que s'était-il passé?» A partir de ce moment, la musique fut peu à peu acceptée en Inde et ce flux

musical finit par atteindre un niveau tel qu'aujourd'hui la musique indienne est reconnue comme une des plus belles du monde[9]».

Le récit que donne Amir Jan Hérawi de la mort de Lal Shahbaz Qalandar nous ramène au point de départ de cet article, les mullahs et leur propre science de la musique, «la science de la prononciation correcte du Coran». Il soulève aussi une autre question, celle des origines de la musique classique indienne. En effet, beaucoup d'Afghans prétendent que celle-ci a pris naissance en Afghanistan, dans la ville de Balkh, et qu'elle a été introduite en Inde au XIII[e] siècle par Amir Khusro Balkhi, un grand lettré des cours du Sultanat de Delhi. La légende lui attribue de nombreuses innovations dans la musique hindoustanie, telles que l'invention du *sitâr* et des *tabla* et la création des genres vocaux *khyâl* et *qawwâli*. D'après les Afghans, la musique a prospéré dans le climat de tolérance religieuse qui régnait en Inde, alors qu'en Afghanistan, les mullahs entravaient son développement. Plus récemment, la musique hindoustanie a retrouvé son lieu véritable d'origine. Ce genre de prétentions cadrait bien avec le discours nationaliste apparu en Afghanistan dans les année 1930, qui soutenait que le pashto était la langue aryenne la plus ancienne et la plus pure et que «l'Avesta et les premiers Védas étaient les plus grands chefs d'œuvre de la littérature afghane et pashto» (Gregorian 1969: 347)[10].

Conclusions

Les faits énoncés plus haut montrent qu'il existait plusieurs types de discours sur la musique à Hérat. D'une part, la connaissance de la théorie musicale, réservée aux musiciens professionnels urbains. D'autre part le discours sur l'histoire de la musique, la biographie des musiciens célèbres et les idées sur la place occupée par la musique dans la vie humaine, que l'on pourrait appeler philosophie de la musique. Il n'est pas surprenant que des gens qui étaient arrivés à la musique par des voies différentes aient tenu à son propos des discours différents et qu'il ait existé entre eux des rapports hiérarchiques. Ainsi le discours des non-spécialistes pouvait être tenu par les spécialistes mais le contraire n'était pas possible. La théorie musicale était essentiellement la compétence des musiciens professionnels, elle faisait partie de leur connaissance spécialisée et de leur art traditionnel. L'essentiel du discours des non-spécialistes provenait probablement de celui des

[9] Le mot persan *lal* désigne un joyau, le rubis. Je remercie Nabi Misdaq de m'avoir aidé à traduire le récit quelque peu embrouillé d'Amir que j'ai tenté de réorganiser ici. Son histoire de Lal Shahbaz est apparemment complètement fantaisiste. Selon Annemarie Schimmel, Lal Shahbaz, dont le nom signifie «le faucon rouge», était un saint de Sehwan, dans le Sind. Mystique extatique, son sanctuaire a attiré d'étranges groupes de soufis «affranchis des lois» (Schimmel 1975: 355).

[10] Ces idées sur la musique et la religion ont acquis une nouvelle dimension depuis la fin du régime communiste en Afghanistan, en 1992. Avec le gouvernement Rabani, la musique était certainement sous contrôle sévère bien que pas entièrement condamnée, alors que, depuis l'arrivée des Talibans, elle a été complètement bannie.

spécialistes. Dans le discours de ces derniers, on pouvait distinguer les modèles de structures musicales ayant un rôle représentatif ou opérationnel.

Dans toute société, on trouve probablement des personnes qui ont une connaissance approfondie. Dans le cas de Hérat, j'ai rencontré deux spécialistes, Amir Jan et Maulawi Nurahmad, qui travaillaient dans deux «sphères sonores» très différentes, la musique et la récitation coranique. Il n'est pas sans intérêt de constater que, dans les deux cas, ils avaient acquis leur connaissance à l'extérieur: Amir Jan étudia l'*ilm e musiqi* auprès de l'*ustâd* Nabi Gol dans les années 1930, lorsque ce musicien de Kaboul fit plusieurs séjours prolongés à Hérat, et Maulawi Nurahmad avait appris l'*ilm-e tajwid* alors qu'il étudiait la théologie en Inde. Ces personnes correspondent peut-être à Irisipau, le spécialiste local, ami d'Hugo Zemp (Hugo Zemp 1978, 1979). L'ethnomusicologue avide d'informations détaillées à propos de la théorie musicale doit rechercher ces spécialistes locaux.

Ce qui semblait manquer, dans une société comme celle d'Hérat, était le rôle joué par les musicologues et les critiques, rôle qui va de soi en Occident. Le musicologue est une sorte d'«amateur professionnel», un étudiant de la musique qui peut fort bien jouer, mais qui ne dépend pas de cette pratique pour vivre. Le critique est payé pour parler de musique dans les livres, les revues, les magazines, les journaux, à la radio et à la télévision. La société occidentale a énormément à dire sur la musique, nonobstant le «dilemme de Seeger» (Herndon 1974: 244). Les habitants de Hérat aimaient entendre parler de musique mais ils disposaient de peu de ressources et avaient des moyens d'information limités. Dans une telle société, les musiciens spécialisés fournissaient non seulement la musique, mais aussi un discours à son propos, à une vaste audience de non-spécialistes.

Références bibliographiques

BAILY John
1985 Amir: *An Afghan Refugee Musician's life in Peshawar, Pakistan*. Film de16mm. Version vidéo disponible auprès du Royal Anthropological Institute, Londres.
1988 *Music of Afghanistan: Professional musicians in the city of Herat*. Cambridge: Cambridge University Press. Accompagné d'une cassette audio.
1988a «Amin-e Diwaneh: The musician as madman», *Popular Music* 7(2): 131-146.
1988b «Anthropological and psychological approaches to the study of music theory and musical cognition», *Yearbook for Traditional Music*, 20: 114-124.
1994 «Learning to perform as a research technique in ethnomusicology», *in*: Chung Kyo-Chul and Uwe Pätzold (ed.) *Lux Oriente - Encounters of Cultures in Scientific Musical Research. A Feschrift for Robert Günther*, University of Cologne: 331-347.
1997 «Afghan Perceptions of Birdsong», *The World of Music*: 39(2): 51-59.

BAILY John, et Veronica DOUBLEDAY
1988 «Modèles d'imprégnation musicale en Afghanistan», *Cahiers de musiques traditionnelles 1. De bouche à oreille*: 112-124.

BELIAEV V.M.
1960 *Abdurrakhman Dzhami: «Traktat omusyke»*. Tashkent: Izd-vo ANUzSSR

DOUBLEDAY, Veronica, and John BAILY
1995 «Patterns of musical development among children in Afghanistan», in Elizabeth Fernea (ed), *Children in the Muslim Middle East*, Austin: University of Texas Press: 431-444.

ENGLISH Paul
1973 «The traditional city of Herat, Afghanistan», *in* L. Carl Brown (ed.), *From Madina to Metropolis: Heritage and Change in the Near Eastern City*. Princeton: The Darwin Press: 73-90.

FELD Steven
1981 «'Flow Like a Waterfall': The Metaphors of Kaluli Music Theory», *Yearbook of Traditional Music* XIII: 22-47.

GREGORIAN Vartan
1969 *The Emergence of Modern Afghanistan*. Stanford: California University Press.

HARWOOD Dane
1976 «Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology», *Ethnomusicology* 22: 521-533

HERNDON Marcia
1974 «Analysis: Herding of Sacred Cows?», *Ethnomusicology* 18: 219-262.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

SAKATA Hiromi Lorraine
1983 *Music in the Mind. The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*. Kent: Kent State University Press. Accompagné de deux cassettes audio.

SCHIMMEL Annemarie
1975 *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

SLOBIN Mark
1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan*. Tucson: University of Arizona Press. (Viking Fund Publications in Anthropology N° 54).

ZEMP Hugo
1978 «'Are'are classification of musical types and instruments», *Ethnomusicology* 22: 37-68.
1979 «Aspects of 'Are'are musical theory» *Ethnomusicology* 23: 5-48.

RÉSUMÉ

Trois types de discours musicaux ayant cours dans la ville afghane de Hérat dans les années 1970 sont analysés ici: le discours des spécialistes, celui des semi-spécialistes et celui des non-spécialistes. Il existe une relation hiérarchique entre ces trois discours dans la mesure où les spécialistes peuvent tenir le discours des non-spécialistes alors que le contraire n'est pas possible. Le discours des spécialistes, appelé «science de la musique», est une théorie musicale héritée du sous-continent indien. A l'intérieur de ce discours, on distingue en outre les modèles représentatifs des modèles opérationnels de la structure musicale, selon le rôle que joue la connaissance exprimée verbalement au cours de la performance musicale. Le modèle représentatif est une rationalisation *a posteriori* des pratiques musicales acquises par le processus imitatif, tandis que le modèle opérationnel intervient directement aussi bien dans l'apprentissage de la musique que dans son interprétation par des musiciens chevronnés.

ABSTRACT

Expert and non-expert discourse about music in Herat, Afganisatan. *Three kinds of musical discourse about music as practised in the Afghan city of Herat in the 1970s are examined: those of experts, semi-experts, and non-experts. There is a hierarchical relationship between these, in that experts may engage in the discourse of non-experts, but not vice versa. The discourse of experts is couched in terms of the « science of music », a music theory derived from the Indian sub-Continent. A further distinction is made within expert discourse between representational and operational models of music structure, depending on the role or knowledge which can be expressed verbally in the actual performance of music. The representational model is a post hoc rationalisation of performance practices established by imitative procedures, while the operational model is one which mediates both directly in the acquisition of musical skills and in performance by the skilled practitioner.*

DU SON AU CHANT VOCALISÉ
La terminologie tibétaine à travers les âges (VIII^{e} au XX^{e} siècle)

Mireille Helffer

A la différence des autres civilisations à écriture qui l'entourent, qu'il s'agisse de l'Inde ou de la Chine, la civilisation tibétaine ne s'est guère intéressée à la science musicale. En témoigne le fait que, en dépit de la place éminente tenue par la musique dans les rituels, la musique ne figure ni au nombre des «cinq sciences majeures» – artisanat, médecine, grammaire, logique, philosophie –, ni au nombre des cinq sciences mineures – poésie, rhétorique, lexicographie, astrologie, théâtre[1].

C'est donc au sein de textes de provenances fort diverses tels que: instructions relatives à la discipline monastique, dictionnaire sanskrit-tibétain élaboré pour traduire les textes qui ont pris place dans le Canon tibétain[2], encyclopédies, manuels liturgiques et manuels de notations musicales des différentes traditions religieuses[3] aux dates incertaines, qu'apparaissent, de façon récurrente, certains termes concernant la production sonore dont il y a lieu de préciser le sens[4]. Le court «Traité de la musique» (*Rol-mo'i bstan-bcos*) dû au grand savant Sakya Pandita[5] fait exception dans la production littéraire tibétaine, mais il s'agit d'un ouvrage qui reste d'une grande imprécision et dont la terminologie, sur laquelle je

---

1 Telle est la classification habituelle des disciplines enseignées; elle correspond en tibétain d'une part aux *rig gnas che ba lnga: bzo rig pa, gso ba rig pa, sgra rig pa, gtan tshigs rig pa, nang don rig pa*, d'autre part aux *rig gnas chung ba lnga: snyan ngag, mngon brjod, sdeb sbyor, skar rtsis, zlos gar* (Tsepak Rigzin 1986: 258).

2 Le Canon bouddhique tibétain comporte un volumineux ensemble de textes, regroupés en deux grandes collections: le Kanjur (*bka' 'gyur*), traduction de la parole du Buddha (100/108 volumes) et le Tengyur (*bstan 'gyur*), consacré à la littérature exégétique, à la philosophie indienne et aux commentaires des textes inclus dans le Kanjur (225 volumes).

3 Le quatre grandes écoles bouddhiques: ningmapa (*rnying ma pa*), kagyüpa (*bka' brgyud pa*), sakyapa (*sa skya pa*), gelugpa (*dge lugs pa*) auxquelles s'ajoutent les bonpo.

4 Parmi les sources tibétaines auxquelles j'ai eu recours, je signalerai en particulier: la *Mahâvyutpatti* (Bibliographie sources tibétaines: S.T.1), l'encyclopédie dite *Bshad mdzod yid bzhin nor bu* (S.T.3), le manuel de notations musicales de la tradition du monastère de 'Bri gung intitulé *Grwa mig mthong ba kun shes* (S.T.5) dont on trouvera les références exactes dans la bibliographie.

5 Ce texte qui figure dans les œuvres complètes du Pandit de Sakya (1182-1251) a été réédité en fascicule séparé, aussi bien à Dharamsala dès1969, qu'en Chine (en 1988). Il a été étudié par R. Canzio dans un Ph.D présenté à la School of Oriental and African Studies, University of London en 1978, sous le titre *Sakya Pandita's «Treatise on Music» and its Relevance to Present-day Liturgy*; il n'a jusqu'ici fait l'objet d'aucune traduction en langue occidentale. Il sera désormais cité comme S.T.4: «Traité de la musique».

reviendrai, est loin d'avoir été élucidée. La contribution qui va suivre, fondée sur un dépouillement de ces textes fondateurs et sur les connaissances acquises auprès de maîtres de chants tibétains (*dbu mdzad*) pratiquant leur art au sein des communautés de l'exil, laissera donc la parole à différentes catégories d'experts pour préciser le sens des termes-clefs touchant à l'utilisation de la voix dans les rituels tibétains.

QUELQUES NOTIONS FONDAMENTALES RELATIVES AU SON (*SGRA*) ET À LA VOIX (*SKAD*)

Le son sgra

D'une façon générale, pour les Tibétains, le terme *sgra*, employé pour traduire plusieurs termes sanskrits différents, désigne tout phénomène sonore qui vient frapper le sens de l'ouïe et qui résulte d'un des trois facteurs suivants: *rang-bzhin* production par lui-même (cf. la voix), *rkyen* production par une cause extérieure (cf. les instruments de musique), *rnam 'gyur* production résultant d'une modification.

L'emploi du terme *sgra* connaît une large extension puisqu'il s'applique aussi bien à un bruit quelconque, qu'au roulement du tonnerre (*'brug sgra*)[6] ou au son d'un instrument de musique (*rol mo'i sgra*), au tintement d'une clochette (*sgra sil sil*), à la résonance d'une paire de cymbales *ting-shags* (*sgra sing nge ba*) ou encore au son «plaisant» (*snyan pa*) du tambour, de la cloche, de la conque et de la flûte (*rnga gshang dung gling snyan pa'i sgra*, Snellgrove 1967: 92) comme du luth *pi wang* à six cordes, qualifié traditionnellement de «bien sonnant» (*sgra snyan*). C'est d'ailleurs le luth *pi wang* qui est le plus souvent choisi pour figurer le son dans les représentations des cinq objets des sens (*'dod yon lnga*).

De leur côté, les grammairiens tibétains emploient le terme *sgra* pour indiquer le degré de sonorité des consonnes ou des voyelles dont ils distinguent le caractère masculin (*pho sgra*), féminin (*mo sgra*) ou neutre (*ma ning*), et ils opposent «sonores» (*sgra can*) à «sourdes» (*sgra med*); pour parler de «tons» linguistiques, ils utilisent parfois le composé *sgra gdangs*, accompagné par les qualificatifs de «haut» (*mtho ba*) ou bas (*dma' ba*) (Bacot 1928); ils soulignent enfin le caractère euphonique (*sgra mthun*) de certaines associations.

Comme le dit un proverbe cité par un linguiste tibétain contemporain (Kesang Gyurme 1990): [De même que] sans forme il n'y a pas d'ombre, sans son, il n'y a pas de mot».

---

[6] On dira par exemple: *Steng gi nam mkha' nas 'brug sgra drag po 'u ru ru sgrogs te* = Depuis les hauteurs du ciel retentit la voix terrible du dragon-tonnerre [émettant le son] *'u ru ru* (Kesang Gyurme 1990: 75).

Quant au «Traité de la Musique» (S.T.4), il insiste sur le caractère des sons produits:

de la pho sgra brjid pa ste	caractère brillant du son masculin
mo yi sgra la snyan pa 'byung	caractère agréable du son féminin
ma ning sgra la btsun pa yin	caractère noble du son neutre.

Il précise en outre la qualité des sons obtenus:

de bzhin pho sgra gsal la ngar	puissance et clarté pour le son masculin
mo yi sgra ni phra zhing 'dar	caractère tremblé et ténu du son féminin
ma ning 'gyur zhing snyan pa dgos	caractère fluctuant et agréable du son neutre

Un maître tibétain contemporain a été jusqu'à dire que, dans la terre de Bouddha (cf. le Paradis suprême) «tous les sons – le chant des oiseaux, le bruissement des feuilles, le murmure des ruisseaux, le souffle de la brise – sont la résonance des mantras et des louanges aux Bouddhas» (Dilgo Khyentse R. 1991: 25).

On remarquera que *sgra* entre en composition avec d'autres termes tels que *skad*, *gdangs*, *dbyangs* sur le sens desquels la suite de cet article s'efforcera d'apporter des précisions.

La voix *skad*

Alors que le terme *sgra* s'applique à tout phénomène sonore, quelle qu'en soit la source, l'emploi du terme *skad* est plus limité et réservé, semble-t-il, au son produit par des êtres animés – hommes ou animaux – et, éventuellement, par des instruments de musique.

Comme le répètent à l'envi les textes relatifs à la grammaire, qui reproduisent fidèlement les observations des linguistes indiens concernant le sanskrit, il y a lieu de distinguer huit points d'origine de la voix: poitrine, gosier, palais, langue, nez, sommet de la tête, dents, lèvres.

L'auteur du «Traité de la musique» (S.T.4), attentif aux caractères particuliers des voix, souligne en outre les différences dues au sexe, à l'âge, à la région d'origine:

Différences dues au sexe: La voix, «mince/aigüe» (*phra ba*) pour les femmes, est considérée comme «épaisse/grave» (*sbom po*) pour les hommes. On reconnait aux voix de femme un caractère plaisant à entendre (*snyan pa*) et aux voix d'hommes un caractère brillant (*brjid pa*).

Différences dues à l'âge: Chez les jeunes la voix est «souple»; chez les adultes «bien posée»; quant aux vieux, ils brillent par la connaissance des mots, autrement dit par leur habileté à composer les textes de chant.

Différences dues aux accents régionaux: La voix des Tibetains des provinces centrales (Dbus et Gtsang) est comparée au bourdonnement de l'abeille (*ldir zhing 'gyur*) ou à la clarté du hennissement d'un cheval (*'tsher shing gsal ba*); chez les tibétains originaires de l'ouest elle est considérée comme compressée (?)

et rapide (*btsir zhing 'dur ba*); on attribue aux Tibétains de l'est (Khams) une voix puissante et grave (*sbom po*), qualité que l'on remarque encore aujourd'hui chez les chanteurs originaires de cette région[7].

Selon des sources multiples qui se répètent de siècle en siècle, les voix [humaines] sont caractérisées par six qualités (*skad kyi yan lag drug*); elles ont en quelque sorte six capacités que précise déjà au XV^e^ siècle l'encyclopédie dite «Trésor des explications qui est comme un joyau qui exauce les désirs» (S.T.3) et dont le caractère musical paraît avéré, même s'il n'est pas aisé de déterminer quelle en est la traduction sonore: ces capacités touchent à des modifications relatives à l'attaque ou à l'ornementation d'un son (*'gyur ba* et *khug pa*), au mouvement mélodique (*'degs-pa* = monter par opposition à *'jog pa* = garder), au registre de la voix (*phra ba* = ténu / aigu, *sbom po* = épais/grave)[8].

Plusieurs composés visent à préciser certaines caractéristiques du timbre de la voix, en référence fréquente au cri de certains animaux, c'est ce que traduit l'expression *skad kyi nga ro* qui renvoie en premier lieu au rugissement du lion (*seng ge'i nga ro / seng ge'i ngar skad*) ou au feulement de la tigresse (*stag mo'i nga ro*)[9], mais touche également à la hauteur de la voix ou aux inflexions qui peuvent lui être données[10].

Peut être y a-t-il lieu de rappeler ici que, dans les monastères de la tradition gelugpa et en particulier dans les collèges tantriques de Gyüto (Rgyud stod), Gyümé (Rgyud smad) ou encore dans quelques-uns des collèges monastiques des trois plus grands monastères du Tibet central (Sera, Drepung et Ganden), on cultive un procédé spectaculaire d'émission vocale, résultant de l'émission simultanée par un seul et même individu de deux sons distincts: un son fondamental émis dans le registre le plus grave possible et le renforcement d'une des harmoniques de ce son fondamental; ce procédé est désigné par le terme «Voix des Tantra» (*rgyud skad*), et, selon les particularités propres à l'une ou l'autre tradition, est considéré comme «La voix de Gshin-rje, dieu de la mort» (*Gshin rje'i ngar skad*)[11] –

---

7 Les meilleurs «maîtres de chant» que j'ai rencontrés étaient tous originaires du Khams.

8 Ce que le savant gelugpa Klong rdol bla ma (1719-1805) résume en une formule lapidaire: *de la drug ldan ni/ 'gyur khug gnyis /'degs 'jog gnyis/ phra sbom gnyis te drug-go*; il complète cette énumération un peu sèche par une recommandation dans laquelle il précise que pour obtenir un résultat supérieur, le son doit en outre être «agréable à entendre» (*snyan*), «brillant (*brjid*), «majestueux» (*rngam*): *de la yang snyan brjid rngam gsum kyi khyad chos dang ldan pa dgos* (S.T.12).

9 On se rappellera à ce propos le récit qui est fait dans le commentaire qui accompagne le «Traité de la musique» (S.T.4), selon lequel le grand traducteur Rin chen bzang po aurait composé un chant de louange à la divinité protectrice Mgon po en reproduisant le feulement de la tigresse entendu dans un cimetière (Helffer 1976: 368). Par ailleurs, les titres de nombreux *dbyangs* suggèrent une analogie avec le rugissement du lion ou le feulement du tigre: *seng ge'i ngar skad, stag gi nga ro, stag mo'i ngar dbyangs, stag mo'i khros pa'i ngar skad, srin po khros pa'i nga ro, gnod sbyin khros pa'i nga ro.*

10 Comme cela est explicité dans le «grand dictionnaire» tibétain-chinois sous l'entrée *nga ro*: *skad kyi gdangs te dbyangs gsal gyi yi ge so so'i gdangs / nga ro zhes bya ba yi ge rkyang pa rnams rang rang gi skye gnas dang mthun pa dang / dbyangs ldan rnams kyang so so'i nga ro byung tshul bcas yi ge re re nas klog pa'i sgra gdangs la sbyar ba bya'o* (S.T.13: 639b-640a).

11 On ne sera pas étonné, dans ces conditions, de voir qu'un recueil de notations musicales du monastère de Zhe chen (S.T. 10: 509-627) regroupant les chants qui accompagnent le rituel de Yamantaka sous sa forme de Gshin rje dregs pa 'joms byed soit intitulé *«Seng ge'i nga ro»*.

représenté, rappelons-le, avec une tête bovine – ou, dit plus prosaïquement, «la voix de mdzo» (*mdzo skad*), par analogie avec le mugissement émis par le *mdzo*, cet animal hybride résultant du croisement de la vache et du yak.

Si l'on reste dans le domaine animal, on constate que l'emploi du terme *skad* ne se limite pas au cri des fauves. C'est ainsi que, dans la tradition bonpo, il est fait mention de huit types de *skad kyi gcong* correspondant au son émis par huit animaux différents, et associés à cent vingt types d'exorcismes (Snellgrove 1967: 42-97).

La traduction du terme *gcong* se heurte à des difficultés qui n'ont pu être résolues pour l'instant. Si l'on s'en tient au sens lexical, *gcong skad* implique une idée de gémissement douloureux, exprimant le chagrin, c'est sans doute ce qui a conduit le tibétologue David Snellgrove à adopter en anglais le néologisme «ululation» pour traduire *gcong*, terme qu'il semble impossible de conserver en français. Il s'avère que, dans le texte considéré, le terme *gcong* est associé aussi bien au feulement de la tigresse (*stag mo ngar ba'i gcong*, ibid.: 46/ vers 17) qu'au chant de différents oiseaux, à l'aboiement du chien, ou au hennissement du cheval (*bya khyi rta yi gcong*, ibid.: 46/vers 19), toutes manifestations sonores dont le caractère n'apparait pas particulièrement douloureux. Il est par ailleurs précisé que l'emploi de ces différents *skad kyi gcong* correspond à des actions rituelles déterminées:

- lorsque le dieu Gar gsas btsan po exhorte tous les êtres vivants, il les invite avec le *gcong* de l'oiseau royal *khyung* (ibid.: 74/vers 1)
- lorsqu'il exhorte les neuf démons et les dix vampires, il les invite avec le *gcong* agréable du perroquet (ibid.: 74 /vers 3-4)
- pour conjurer la divinité qui préside au rachat, il faut avoir recours au *gcong* du lion rugissant (ibid. 86/vers 30)
- pour inciter dieux et démons à leurs tâches respectives, il faut avoir recours au *gcong* de l'alouette (ibid.86/vers 32)

Enfin, dans d'autres cas, il est prescrit de faire appel au son royal que représente le grondement du dragon-tonnerre (ibid. 94/vers 25) ou, ce qui est moins surprenant, au son agréable (*snyan*) du *gcong* du coucou (ibid. 94/vers 28). Pour une oreille occidentale, le choix de ces animaux (d'un côté des animaux qui se meuvent sur la terre: tigresse/lion/chien, voire cheval; de l'autre des oiseaux ou des êtres qui se meuvent dans le ciel: aigle/perroquet/alouette/dragon-tonnerre/ coucou) peut paraître étrange, et l'on comprend mal quelle valeur symbolique a pu être attachée à leurs cris respectifs, sans doute ressentis par les Tibétains comme puissants ou séducteurs.

Dans l'état actuel des connaissances, il semble donc qu'il n'y ait pas lieu d'accorder au terme *gcong* un sens très différent de celui de *skad* ou de *nga ro*.

La situation se complique néanmoins quand on constate que le «Grand dictionnaire» (S.T. 13: 639b) introduit l'équivalence *skad kyi nga ro = skad kyi gdangs*; il faut alors chercher à comprendre quel est le sens spécifique qu'il y a lieu d'accorder au terme *gdangs* défini dans le même dictionnaire comme *sgra'i nyams*, qu'on pourrait traduire par «la saveur d'un son», ce qui suggérerait pour

skad kyi gdangs «le grain de la voix», voire même «le charme de la voix», et éventuellement le timbre[12]. Mais il semble qu' à l'époque contemporaine, ces subtilités lexicographiques ne retiennent guère l'attention et qu'il n'y ait pas lieu d'établir une distinction tranchée entre les expressions: *skad kyi sgra*, *sgra skad*, *skad kyi nga ro*, *skad gdangs*.

On relèvera pourtant que dans un article récent sur les développements de la musicologie au Tibet, une nouvelle acception de *gdangs* se fait jour, introduisant à côté des notions habituelles de «son» et de «mélodie», celle de «mode», familière aux musicologues chinois (Collinge 1996/1997: 102-105).

Enfin un emploi particulier du terme *skad* doit être signalé dans la tradition liturgique des bonpo, où *skad* en vient à désigner une formule mélodico-rythmique associée à telle ou telle partie d'un rituel, à telle ou telle divinité particulière, un «ton de récitation», selon la terminologie adoptée par R. Canzio (Canzio 1988: 167-171, 1990: 61 et disque CD)[13].

L'UTILISATION DE LA VOIX DANS LES RITUELS

Les problèmes relatifs à l'utilisation de la voix dans la pratique rituelle ne sont pas nouveaux puisqu'ils sont déjà abordés dans des textes canoniques relatifs à la discipline monastique. Selon l'histoire du moine Kotikarna, telle qu'elle nous est parvenue, le Bouddha loue la clarté de la récitation (*'don pa*) effectuée par son visiteur, mais marque ses réticences à propos de «l'intonation prolongée des chants» (*dbyangs kyi nga ro*). Il y voit cinq dangers: (1) l'esprit se passionne, (2) on rend les autres passionnés, (3) on compromet la concentration de ceux qui s'y exercent, (4) il y a une contagion possible vis à vis des jeunes moines, (5) s'en suit un désordre généralisé.

Puis, devant l'insistance de certains, il autorise l'utilisation des «intonations de cantilène» dans quelques cas, tels que la célébration des vertus du Grand Maître ou la récitation du livre sacré des «Trois Ouvertures». Enfin, après l'intervention du moine Poti, reconnu comme le meilleur pour la psalmodie, il admet que cette façon de faire a cinq avantages: (1) le corps n'a pas de fatigue, (2) la mémoire n'a pas de perte, (3) l'esprit ne se fatigue pas, (4) les intonations ne se gâtent pas, (5) la prononciation est facile à comprendre (Lévi 1915).

---

[12] Dans le dictionnaire thématique français-tibétain (vol.II, L'homme. Fonctions sensorielles et langage), préparé par une équipe de recherche du CNRS (URA 1229), on trouve sous l'entrée «timbre» l'expression *skad gdangs* pour désigner le registre d'une voix.

[13] Dans un recueil de la tradition du monastère bonpo de Sman ri, il est précisé que huit *skad* sont employés pour les cérémonies appartenant à la catégorie «externe» (*phyi*), deux seulement pour les cérémonies relevant de la catégorie «interne» (*nang*), et soixante cinq pour celle relevant de la catégorie «secrète» (*gsang ba*). De plus certaines cérémonies (au nombre de 16) ont un *skad* qui leur est propre (Canzio 1990: 60-61).

La pratique liturgique contemporaine reflète-t-elle celle qui est évoquée dans le récit relatif à Kotikarna ? Quel est le traitement sonore apporté à l'énoncé des textes, généralement versifiés, qui composent les rituels ? Telles sont les questions qu'on peut se poser en cette fin du XX^{e} siècle

A l'écoute, et ceci quelle que soit la tradition considérée, on distingue :

- la simple récitation -*'don pa*- effectuée selon diverses modalités[14] ;
- le chant à caractère syllabique, accompagné ou scandé par les tambours et les cymbales, exécuté selon l'une des formules mélodiques en usage dans un monastère donné (*rta*[15] ou *'debs*) et correspondant à l'énoncé d'un seul vers à sept ou neuf syllabes ou d'une strophe de deux ou quatre vers ;
- le chant avec insertion de « vocalisations » introduites entre les syllabes signifiantes du texte – *gdangs* ou *dbyangs* selon la place plus ou moins importante faite aux syllabes non-signifiantes dites *tshig lhad* – (Ellingson 1979a)[16].

Les volumineux manuels de notations (*dbyangs yig*) propres aux diverses traditions et largement disponibles depuis les années 70 (Helffer 1990 et ci-dessous S.T.5 à 11) font bien usage de ces différents termes, mais on s'aperçoit que les distinctions n'y sont pas toujours nettement tranchées. C'était d'ailleurs l'avis de plusieurs autorités tibétaines que j'ai pu consulter à ce sujet : pour la plus haute autorité de l'école sakyapa, le Sakya khri 'dzin, interrogé par mes soins en 1973, les *dbyangs* étaient plus élaborés que les *gdangs*, remarque dont le bien-fondé se vérifie dans tous les manuels de notations ; Khhochu Rinpoche du monastère nyingmapa de Smin grol gling estimait, pour sa part, qu'il n'y avait pas de différence notable entre *gdangs*, *dbyangs* et *rta*.

Une étude systématique des données consignées dans les commentaires en petits caractères qui explicitent les signes neumatiques dessinés dans les *dbyangs yig*, menée en référence à des enregistrements effectués auprès de maîtres de chant compétents, apporterait peut-être des éclaircissements sur les différences marquées entre *gdangs* et *dbyangs*, mais c'est un travail de grande ampleur en raison des variables introduites par les différentes écoles monastiques[17], c'est la

---

[14] Telles que *kha 'don pa*, *nga ro 'don pa*, *skad gdangs 'don pa* et, dans la pratique liturgique, récitation scandée : *lhug 'don* ; récitation rapide : *'dur 'don* ; récitation de mantras : *sngags 'don* ; récitation directe (?) : *shar 'don*.

[15] Rappelons que, dans le chant de l'épopée de Ge sar, le terme *rta*, littéralement « cheval », désigne la formule mélodique, l'air associé à un personnage. Pour les musicologues français, une telle formule, sur laquelle il est possible d'inscrire des paroles différentes, est désignée techniquement par le terme « timbre ».

[16] L'existence d'un composé *gdangs dbyangs*, défini dans le grand dictionnaire comme *gdangs kyi 'gyur khug*, exprime le fait que la notion de *dbyangs* implique la présence des ornements tels que *'gyur* et *khug* comme il a été rappelé ci-dessus à la note 7. Dans S.T.5, c'est ce composé qui a été choisi par le maître de chant pour désigner les pièces relevant du répertoire du monastère de 'Bri gung. Il en va de même dans S.T.8.

[17] J'ai recueilli depuis une vingtaine d'années des enregistrements auprès des maîtres de chant de monastères appartenant à toutes les traditions du bouddhisme tibétain. L'étude du répertoire du monastère nyingmapa de Zhe chen est en cours (S.T.10).

raison pour laquelle il paraît utile de se livrer à un examen plus approfondi des données qu'apportent les sources autorisées déjà mentionnées ci-dessus à propos de cette forme solennelle du chant qui est désignée par le terme *dbyangs*.

LA NOTION DE *DBYANGS*

En préambule, il faut rappeler que, pour les grammairiens, le terme *dbyangs* est employé en premier lieu pour désigner les cinq voyelles A, I, U, E, O par opposition aux consonnes.

Les composés incluant le terme *dbyangs* sont nombreux et visent à souligner/accentuer le caractère mélodique de l'autre terme avec lequel ils entrent en composition; c'est le cas pour des termes généraux comme *dbyangs rta/dbyangs kyi nga ro/dbyangs yig* d'une part, *sgra dbyangs/gdangs dbyangs/glu dbyangs* d'autre part, sans qu'il soit possible de justifier les raisons qui ont fait placer *dbyangs* en position initiale ou non. Toujours est-il que, dans le contexte liturgique, où *dbyangs* est toujours employé avec le verbe *'then pa*, il existe en outre des composés qui soulignent les conditions d'utilisation de tel ou tel *dbyangs* particulier: nombreux chants solennisant l'énoncé de l'un ou l'autre mantra (*'dzab dbyangs*), chants accompagnant les «offrandes» (*mchod dbyangs*)...

Pour éclaircir le sens exact de ce terme il y a donc lieu d'interroger différentes catégories d'experts, depuis les lexicographes du passé jusqu'aux maîtres de chant, en passant par les théoriciens.

Les données lexicales anciennes (en référence au sanskrit)

Si l'on se réfère au dictionnaire sanskrit-tibétain de la *Mahâvyutpatti* (S.T.1), inséré dans le *Bstan-'gyur* et dont l'élaboration remonte au VIII^{e}/IX^{e} siècle, on constate que le terme *dbyangs* est adopté pour traduire alternativement différents termes sanskrits.

Dans un cas (S.T.1.: N° 444-504), il s'agit d'énumérer les soixante qualités imparties à la voix [mélodieuse] du Buddha (*dbyangs kyi yan lag drug cu'i ming la*), qualités au nombre desquelles on trouve: le son de la voix (*sgra skad*) de l'éléphant ou du dragon-tonnerre, le chant (*glu*) des musiciens célestes[18], le chant mélodieux (*dbyangs*) de l'oiseau mythique kalapinka.

Dans un autre cas (S.T.1: N°5027-5033), l'emploi du terme *dbyangs* s'inscrit dans un contexte plus directement musical, puisqu'il s'agit d'énumérer, dans un ordre d'ailleurs dispersé, les sept degrés (*svara*) de la gamme indienne en référence aux traités sanskrits: (1) *drug skyes* (skt. *sadja* / Sa) = «né de six», (2) *khyu*

[18] «Ceux qui se nourrissent d'odeur» (*dri za*), les gandharva de la tradition indienne.

La déesse de la musique, Dbyangs-can-ma (sanskrit : Sarasvati) – « la mélodieuse » –, pince un luth à quatre cordes, souvent désigné en tibétain par l'epithète « le bien sonnant » (*sgra-snyan*).

mchog (skt. *rsabha* / Ri), (3) *sa 'dzin* (skt. *gandhara* / Ga), (4) *bar ma* (skt. *madhyama* / Ma) = médiane, (5) *lnga pa* (skt. *pañcama* / Pa) = 5e, (6) *blo gsal* (skt. *dhaivata* / Dha) = clair, (7) *'khor snyan* (skt. *nishada* / Ni).

Il apparaît en outre que le terme *dbyangs* intervient dans la traduction qui est donnée du nom de plusieurs divinités issues du panthéon indien comme Sarasvati, déesse de la musique qui devient Dbyangs can ma, Brahma énonciateur des quatre Veda qui devient Tshangs dbyangs ou encore le bodhisattva Mañjushri / Manjughosa, qui devient 'Jam pal dbyangs.

Dans le dictionnaire sanskrit de l'*Amarakosha* (tib.*'Chi med mdzod*), traduit au XIVe siècle par le pandit indien Kîrticandra et le savant sakyapa Yar klungs lotsava Grags pa rgyal mtshan (S.T.2), l'entrée *dbyangs spyi'i ming* confirme

l'équivalence *svara* indien = *dbyangs*; sont également introduites des précisions concernant les noms des différentes catégories de *dbyangs* (*dbyangs kyi bye brag kyi ming*) dont il est dit qu'elles correspondent aux trois hauteurs définies pour la récitation des textes védiques, à savoir:

- *udatta* = *mtho bar 'don pa* = réciter en haut [par rapport au son de référence]
- *anudatta* = *dma' ba 'don pa* = réciter en bas
- *svarita* = *'gyur / bar ma* = avec combinaison d'un élément ascendant et d'un élément descendant

Ceci tendrait à prouver qu'à l'époque de la rédaction, le modèle proposé pour la psalmodie demeurait proche de la tradition sanskrite.

Enfin les noms des sept degrés de l'échelle indienne, déjà mentionnés dans la *Mahâvyutpatti*, sont scrupuleusement repris et leur analogie avec le cri de divers animaux est précisée: *drug skyes* > cri perçant du paon, *khyu mchog* > mugissement du taureau, *sa 'dzin* > bêlement de la chèvre, *bar ma* > craquètement de la grue, *lnga pa* > chant du coucou, *blo gsal* > hennissement du cheval,*'khor snyan* > barrissement de l'éléphant[19].

Ajoutons que, de nos jours, un dictionnaire de terminologie bouddhique énumère les soixante caractéristiques de la voix du Bouddha mentionnées dans la *Mahâvyutpatti* et introduit cinq autres composantes (*yan lag lnga*) d'une voix mélodieuse (*gsung dbyangs* /honorifique de *dbyangs*): à savoir (1) profondeur du grondement du tonnerre (*'brug sgra ltar zab pa*); (2) agrément à l'audition (*snyan zhing 'jebs la rna bar snyan*); (3) production de joie dans l'esprit/attractive (*yid du 'ong zhing dga' bar byed pa*); (4) production de connaissance par la clarté de l'énoncé (*rnam par gsal zhing rnam par rig par byed pa*); (5) caractère audible et sans discordance (?) (*mnyan 'os shing mi mthun pa med pa*) (Tsepak Rigzin 1993: 293-294).

Le point de vue des théoriciens

Au fur et à mesure que les références aux sources sanskrites devenaient plus lointaines, des théoriciens tibétains ont tenté d'expliciter les principes selon lesquels s'était développée la musique rituelle tibétaine.

Les principes exposés dans le «traité de la Musique» du Grand Pandit de Sakya (S.T.4)

Comme il a été souligné, il s'agit d'un texte difficile à comprendre en raison de sa concision et force est de reconnaître que le commentaire de l'érudit sakyapa Kun

[19] Il y a lieu de rappeler ici que les noms de ces sept degrés ont servi de titres aux sept pièces d'un répertoire de hautbois, conservé au monastère nyingmapa de Smin grol gling (Helffer 1994: 80-83).

dga' bsod nams, qui accompagne le texte original, n'apporte pas toujours les éclaircissements souhaitables; mais en raison du rayonnement qu'a connu ce texte, il paraît indispensable d'examiner de plus près les grandes lignes du chapitre dans lequel l'auteur engage une réflexion systématique sur le rapport texte / chant et aborde la question de la musique vocale (*lhan skyes rol mo*) d'un point de vue qui se veut plus technique. Ce chapitre est divisé en cinq sections: la première traite des quatre *dbyangs kyi nga ro*, la seconde du choix des mots, la troisième des problèmes relatifs à la combinaison des mots avec les *dbyangs*, la quatrième de l'équilibre à observer entre les divers éléments qui entrent dans la composition et l'exécution des *dbyangs*, la dernière s'appuie sur quelques exemples pour expliquer le caractère de certains *dbyangs*.

• Les quatre *dbyangs kyi nga ro*

La question du sens à donner à l'expression *nga ro* a déjà été abordée à propos de la voix, mais l'auteur s'écarte ici du sens premier et regroupe sous l'appellation *nga ro* les quatre différentes modalités de traitement d'un son:

- *'dren pa*, littéralement «qui conduit» semble s'appliquer à l'attaque d'un son qui peut s'effectuer de cinq façons: directement (*drang po*); en montant (*bsgreng ba*); par paliers (?) *dgug pa*; par en haut (*stod*); par en bas (*smad*).
- *bkug*, littéralement «courbé», simple (*rkyang*) ou composé (*brtsegs pa*) formé d'une succession de deux, trois ou quatre éléments et marquant une rupture[20].
- *bsgyur ba*, qui concerne les «modifications» (intonations/fluctuations), longues ou courtes, produites par la gorge, la langue et le nez (*bsgyur la mgrin lce sna ldan te / de la ring dang thung gnyis sbyar*)
- *ltengs ba = btegs pa*, qui semble impliquer un mouvement ascendant, long ou court, rugueux/rude (*rags*) au début et à la fin[21].

Dans ce contexte, on peut se demander si le terme *nga ro* ne représente pas une tentative de traduction/adaptation de la notion sanskrite de *varna* qui, d'après les traités sanskrits, désigne les «directions du mouvement mélodique», à savoir stable (*sthâyi*); ascendant (*ârohî*); descendant (*avarohî*); mélangé (*sancari*) (Widdess 1995)[22]. Il n'est plus employé dans ce sens aujourd'hui, d'où les incertitudes qui demeurent sur le sens exact à lui accorder.

• Les questions relatives au choix des mots (*sbyor ba'i sgo nas*) seront ici laissées de côté; par contre les remarques concernant les combinaisons entre les mots et les *dbyangs* qui leur correspondent (*dbyangs tshig sgo nas*) renvoient aux caractères qui permettent d'harmoniser:

---

[20] Ellingson comprend qu'il s'agit ici d'indiquer de brusques coupures (Ellingson 1979: 148). On peut se demander s'il ne s'agirait pas de caractériser une forme d'occlusion glottale.

[21] *ltengs la ring dang thung ba ste / de la khyad par thog mtha' rags.*

[22] Je suggèrerais pour ma part la traduction «inflexions» tandis que R. Canzio y voit des «melodic types», applicables à un élément syllabique du texte à chanter.

- son masculin (*pho sgra)* au caractère brillant (*brjid pa*) et clair (*gsal*)
- son féminin (*mo sgra*) au caractère agréable (*snyan*), «mince» et donc «aigu» (*phra*)
- son neutre (*ma ning*) au caractère noble (?) (*btsun pa*), favorable à diverses modifications (*'gyur zhing 'dar*).

• L'équilibre à rechercher dans l'emploi des différents *nga ro* (*dbyangs kyi sa mchams*)

Est d'abord soulignée la nécessité d'un juste rapport entre les *nga ro*: *'dren* et *dgug*, *bsgyur* et *steng*, mais aussi entre d'autres éléments tels que la façon de «quitter» un son (*'jog*) et d'assurer les «liaisons» (*sbyor*) entre les sons, haut (*stod*) et bas (*smad*), serré (*bsgrims*) et relâché (*lhod*). C'est dans cette partie que se trouve précisée la forme que doivent adopter les interpolations (*tshig lhad*) à caractère vocalique introduites dans les textes chantés selon les modalités d'un *dbyangs* ou d'un *gdangs*: à savoir introduction des sons A Â / LA LA / A E pour effectuer le *'dren pa*, des sons LA LO / A YI / KA YI pour effectuer les *bsgyur ba* (= *'gyur ba*), des sons A'- I / KA'- I /YA'- I pour effectuer les *bkug pa*. Il s'agit là d'un des aspects essentiels de la pratique des chants *dbyangs*, puisque ces interpolations sont toujours portées entre les syllabes constitutives du texte (souvent avec une encre de couleur différente) dans les manuels de notations et constituent, à mon avis, le premier élément de la notation, avant les signes neumatiques qui surmontent les différentes syllabes.

La question demeure posée de savoir si des formules mélodiques spécifiques correspondent à ces interpolations textuelles.

• Les exemples d'association/liaisons (*spyi sbyor*) [entre *nga ro* et catégories musicales]

Il est précisé que, dans les *dbyangs* qui accompagnent les offrandes (*mchod dbyangs*), ce sont les modifications *bsgyur* qui doivent prédominer; pour les chants [profanes] de type *glu*, ce sont les mouvements directs (*'dren pa*); pour les «récits édifiants» (*rtogs brjod*, skt. *avadâna*), les *bsgyur* courts.

• Les défauts à éviter

Citant un texte aujourd'hui disparu – le «traité des *dbyangs*» (*dbyangs kyi bstan bcos*) – attribué à l'indien Candragomin (début du VIIe s.), le commentateur du Traité de la Musique (S.T.4, édition de Dharamsala: 32-33) considère que les défauts (*skyon*) observables peuvent venir de l'esprit (*blo*), du corps (*lus*), d'une coordination insuffisante du chant collectif (*grogs*), de la qualité sonore (*gdangs*). Ils se manifestent par un mauvais contrôle de l'intensité, une trop grande rapidité, une trop grande lenteur, une contraction au niveau de la gorge.

Les données de l'encyclopédie dite «trésor des explications [qui est comme un] joyau qui exauce les désirs» compilée au XV^e siècle (S.T. 3)

Dans cet ouvrage, qui aborde de multiples sujets et s'adresse à des laïcs plutôt qu'à des religieux, trois sections (sur quatre vingt douze) traitent de la pratique du chant; et deux d'entre elles concernent l'énoncé des textes qui font l'objet des chants vocalisés de type *dbyangs*.

• La section qui traite de l'énoncé des textes religieux (S.T. 3: 500-506)[23] comporte une centaine de vers à 7 ou 9 syllabes et aborde les points suivants:

1) Les cinq caractères propres (*rang bzhin lnga*) à respecter:
   - adhésion au son représenté par l'écriture et à la prononciation (*sgra skad 'byor*)
   - caractère mélodieux (*dbyangs dang ldan*), comparé aux modulations du chant de l'alouette
   - exactitude des mots (*tshig la lhad med*) sans ajout ni omission
   - énoncé qui mette en valeur la clarté du sens (*don rab gsal*), en tenant compte du sens conventionnel (*drang pa'i don*) et du sens ultime (*nges pa'i don*) dont le premier est comparable au reflet d'une belle qui se voit dans un miroir
   - absence de «coupure au milieu» (*bar ma chod*) qui assure une continuité analogue à celle du «cours d'un grand fleuve»[24].
2) Les treize subdivisions (*dbye ba bcu gsum*) qui concernent la façon d'effectuer la lecture (*klog pa*), antérieure à toute expression chantée.
3) Les neuf défauts (*gol sa dgu*) qui gâtent l'énoncé d'un texte lu (*klog*) ou récité (*'don*)[25]:
   - voix tremblante, balbutiement (?), souffle court
   - récitation incomplète, sans respect du son propre
   - lecture selon les syllabes, sans couper correctement les mots
   - récitation en grognant, sans respecter l'intonation
   - lecture sans contrôle de la respiration (littéralement «en mélangeant souffles extérieur et intérieur»)
   - chant sans marquer les mots
   - répartition inégale (irrégulière ?) des durées de *'gyog* (?) et *'gul* (?)
   - usage d'une voix forte qui ne tient compte ni des mots ni du caractère mélodique, comparée à une voix d'âne [«brailler comme un âne» en français]
   - récitation sans marquer les sections, comparée à l'empilement des pierres d'un cairn

---

[23] Je suis particulièrement reconnaissante à mes collègues tibétologues (A.M. Blondeau, F. Meyer et N. Tournadre) qui ont accepté de discuter avec moi la teneur de ce texte dont de nombreuses formulations restent obscures.

[24] Le texte ne permet pas de dire de quel type de coupures il s'agit.

[25] *skad 'dar tshig kor dbugs kyang thung / rang sgra ma phyin zur tsam 'don / tshig du ma chod 'bru ru klog / gdangs su ma thon nyer zhing 'don / phyi nang dbugs dang sbyar zhing klog / tshig du ma chod dbyangs su gyer / 'gyog ['] gul ring cha ma snyom par / tshig med dbyangs med skad po che / gnas skabs mi shes cig la 'don //*

4) La progression des exercices à pratiquer (*sbyangs pa'i rim pa*)
Ceux-ci concernent en premier lieu la position de la langue (*lce*); vient ensuite l'apprentissage du contrôle du souffle (*dbugs*) qui permet d'assurer ralentissement et douceur à la fin de l'énoncé, et enfin les exercices concernant la gorge (*mgrin/'gre*).

Les exercices de gorge doivent permettre d'acquérir la maîtrise des inflexions de la voix, à savoir le contrôle de l'intensité (rapport fort (*che*) / faible (*chung*), du timbre (rapport épais-grave: *sbom* / fin-aigu: *phra*), des changements de registre ou de pente mélodique (*'degs*) et élévation (*steng*) etc.

Celui qui maîtrise tous ces facteurs devient un «expert» (*mkhas pa*) et le maître de chant ne craint pas d'affirmer que «la différence entre les experts et ceux qui ne le sont pas est aussi grande que celle qui sépare un grain de sésame et le mont Sumeru (tib. Ri rab) [la montagne centrale de la cosmologie indienne]».

• Dans la section où sont abordées les pratiques ésotériques du «Véhicule des mantra» (S.T.3: 482-489) sont étudiés les rapports entre actions rituelles et chants désignés par le vocable *dbyangs rta*. On notera à ce propos la place prise par le terme *gyer ba* qui signifie chanter[26] et s'applique, dans la tradition bonpo, à des chants de type *dbyangs*.

- En premier lieu, un paragraphe intitulé «les quatre portes du chant» (*gyer ba'i sgo bzhi*) souligne l'importance du mantra qui marque le début de chaque chant: E pour Yamantaka, HRI pour Hayagriva, HUM pour Yang dag phur pa, BHYO pour Srid pa ma mo.
- Sont ensuite indiquées «les quatre modifications du chant vocalisé» (*dbyangs rta 'gyur bzhi*), en fonction de la catégorie rituelle à laquelle chacun d'eux se trouve associé: méditation profonde (*ting nge 'dzin gyi dbyangs rta*); méditation sur la divinité d'élection (*yi dam lha bskyed pa'i 'gyings dbyangs*); chant violent et rapide associé au culte rendu aux divinités terribles (*drag po'i 'dur dbyangs*); chants correspondant à des circonstances diverses (*skabs so'i dbyangs rta*).
- Puis sont rappelés les quatre modèles de référence fournis par les cris d'animaux (*dud 'gro'i dpe bzhi*): on y retrouve le rugissement du lion et le feulement du tigre déjà mentionnés, auxquels s'ajoutent le cri du vautour (*khra'i gzung skad*) et le grognement du porc (*phag pa'i ngur dbyangs*).
- Enfin l'auteur procède à une énumération des grands *gyer* correspondant à différentes catégories de divinités protectrices: les 42 paisibles, les 58 «buveuses de sang» etc.

[26] Sous l'entrée *gyer ba*, le «Grand dictionnaire» tibétain-chinois (S.T. 13: 385a) donne *gdangs 'then pa* et précise que le terme est employé en relation avec la poésie et les *dbyangs*.

Les instructions des maîtres de chant

Les recommandations des maîtres de chant – ceux qui donnent le départ, qui prennent la tête (*dbu mdzad*) – sont parfois consignées par écrit dans les manuels de notations (*dbyangs yig*) où sont regroupés les répertoires propres à une tradition d'école ou de monastère.

• C'est le cas dans l'introduction d'un *dbyangs yig* concernant le rituel de grande réalisation (*sgrub-chen*) de Yamantaka sous sa forme de *'Jam dpal Gshin rje'i gshed Khro chu gdug gdong* (S.T. 7: fol. 2b / p. 4), tel qu'il est pratiqué dans la tradition kagyüpa de l'est du Tibet. Sous une forme ramassée, le rédacteur insiste sur trois points qui touchent à la recherche du beau, aux qualités à cultiver pour devenir expert, aux défauts à éviter:

1) pour obtenir la beauté: que ce soit par disposition naturelle ou par exercice, il faut associer [registre] grave, agrément à l'audition, éclat;
2) pour devenir expert: il faut développer la virtuosité technique concernant la production des ornements et la lenteur;
3) enfin, comme dans le «Traité de la musique», l'attention est attirée sur les défauts à éviter / les erreurs à rejeter (*gol pa gcod pa*):
   - tension ou relâchement (*thang lhod*) dans l'émission vocale
   - excès de compression (?) (*ha cang gtsir*) et babillage (?) (*ldab ldib*)
   - modification de la hauteur (*phra*), du timbre (*gcong*), des vocalisations [prévues]

• Dans un *dbyangs yig* consacré au *Phur pa gnam lcags spu gri* (S.T. 11) et inséré dans les œuvres complètes du maître nyingmapa Bdud 'joms gling pa (1835-1903), seuls sont mentionnés quelques principes généraux touchant à l'esthétique recherchée; ils concernent le caractère à la fois agréable à entendre (*snyan*) et brillant (*brjid*) des inflexions mélodiques (*dbyangs kyi nga ro*), obtenu grâce au «relâchement» de la voix (*lhod*) et rappellent l'importance des procédés d'attaque et d'ornement des sons émis.

• Dans un texte qui se présente comme une «réponse aux questions concernant les *gdangs*» (*gdangs kyi dris lan*) et qui est inclus dans le manuel de chant du monastère kagyüpa de 'Bri gung au Tibet central (S.T.5: 504-510), un maître de chant expérimenté nommé Mnga' cha dbu mdzad répond aux questions de deux de ses jeunes confrères.

Il vante haut et fort la supériorité de son monastère d'origine: «De même que le Ti se (= le mont Kailas) surpasse toutes les montagnes, de même les *dbyangs* de 'Bri-gung surpassent ceux des autres». Opinion qui était corroborée par le maître de chant du monastère de Phyang au Ladakh en ces termes: «Pour 'Bri-gung, les *gdangs* sont sans comparaison / pour Stag lung, les lamas sont sans comparaison / pour Kar-ma, les richesses sont sans comparaison» (communication personnelle en 1976 lors des enregistrements faits au monastère).

Ce maître respecté s'appuie, comme il est d'usage, sur l'autorité de plus grands que lui et insiste sur les qualités essentielles à cultiver: «douceur» (*'bol*), «agrément pour les oreilles» (*snyan*), «relâchement/détente» (*lhod*); pour lui, il importe de toujours commencer en douceur et il faut éviter aussi bien une trop grosse voix (= celle d'un âne) qu'une voix trop aiguë (= celle d'un petit cochon). Il met en garde contre plusieurs défauts exprimés par des onomatopées dont le sens demeure incertain:

- voix «brisée/haletante (?)» (*hral hral*)
- voix «enrouée (?)» (*'dzer 'dzer*)
- voix «résonante» (*thang thang*)[27].

Au terme de cette rapide investigation au sein de la tradition tibétaine, il s'avère que le vocabulaire tibétain concernant l'usage de la voix est loin d'être explicite. Comme il a été souligné, la terminologie existante demeure floue et insiste davantage sur la correction de l'énoncé d'un texte et sur la qualité du timbre de la voix que sur les caractéristiques musicales du chant.

Le timbre considéré comme idéal, le modèle ultime proposé est celui de la voix du dieu Brahma énonçant les textes sacrés des Veda[28] – une voix qui remplit les trois mondes (S.T.5) –, ou encore la voix des musiciens célestes gandharva ou des messagères célestes *mkha' 'gro ma*.

Un modèle plus proche est celui fourni par le cri ou le chant des animaux qui constitue une des références constantes: rugissement du lion ou feulement de la tigresse, hennissement du cheval, voix du dragon tonnerre, chants du coucou ou de l'oiseau mythique kalapinka, voix du perroquet, bourdonnement de l'abeille. Ce modèle animal est aussi présent dans le texte d'un rituel de *gcod*[29] pour évoquer une formule du jeu des trompes *rkang gling*, en référence à l'énoncé de cinq mantras:

- OM prolongé et plaisant à entendre comme le bourdonnement de l'abeille[30],
- HUM plein de fureur triomphante comme le hennissement du cheval,
- TRAM terrible comme le feulement de la tigresse,
- HRI qui se meut souplement comme la voix des musiciens célestes,

---

[27] Signalons que cette onomatopée sert à désigner un tremolo de cymbales dans les notations concernant ces instruments.

[28] Le nom de Brahma (tib. Tshangs dbyangs) figure souvent dans le titre poétique donné à un manuel de chant: tel est le cas dans S.T.10 où le manuel concernant le rituel du protecteur Mgon po s'intitule «Grand tambour de Brahma» (Tshangs dbyangs rnga chen), tandis que le manuel concernant le culte de Phur pa s'intitule «Inflexions du chant de Brahma» (Tshangs dbyangs kyi nga ro).

[29] Cette pratique, introduite au Tibet au XII[e] siècle, vise à trancher (*gcod pa*) l'attachement à l'Ego et à toute forme de dépendance. Elle fait place à une importante participation du tambour à boules fouettantes dit *gcod dar* et de la trompe *rkang gling*.

[30] En tibétain l'abeille est désignée par la métaphore *dbyangs sgrog*.

- AH qui commence par se mouvoir souplement comme dans l'exemple précédent, puis est suivi d'une légère montée: on l'appelle «chant sifflé des messagères célestes»[31].

De même que la voix humaine se modèle sur l'exemple animal, elle pourra chercher à reproduire le son des instruments de musique. C'est bien ce que suggère le maître de chant du monastère de 'Bri-gung lorsqu'il affirme, à la suite de Padmakara (= Padma sambhava?): «C'est avec une voix pareille au cri plaintif du chiot qui appelle ses parents, douce comme le son du luth ou de la flûte qu'il convient d'énoncer les prières des six sessions du jour ou de la nuit [...] On doit chanter naturellement comme l'eau qui coule [...] avec un calme absolu du corps et de la pensée» (S.T.5: 509)[32].

Sur les qualités d'une exécution considérée comme bonne, il y a quasi unanimité des points de vue, ce qu'exprime, dans un passage déjà cité, le maître de chant de 'Bri gung (S.T. 5: 506); elle doit impérativement manifester les trois qualités suivantes[33]:

1) la douceur (*'bol*) et la continuité du son;

2) l'agrément que procure l'audition (*snyan*). Rappelons que l'emploi de ce terme essentiel ne se limite pas au domaine de la musique, puisqu'il intervient pour exprimer le caractère euphonique d'un enchaînement (*snyan 'jeb*), pour définir le discours poétique (*snyan ngag*) ou désigner une suite de pièces instrumentales exécutée dans quelque circonstance solennelle (*snyan gsan*), pour qualifier la voix féminine (cf. ci-dessus ce que dit le «Traité de la musique»: S.T.4 à propos des différentes caractéristiques du son) ou le chant des oiseaux évoqué par l'onomatopée *kyu ru ru* qui n'est pas sans rappeler le cui-cui du français[34], la parole du dieu Brahma[35] ou le chant du dieu Indra.

C'est ce même caractère d'agrément que souligne le nom donné à certains instruments de musique au son apprécié tels que le luth *pi wang*, le plus souvent désigné par son seul qualificatif de «bien sonnant» – *sgra snyan* –, ou les cymbales *sil snyan* à petit pommeau central dont le son apparait comme particulièrement cristallin.

---

[31] *OM snyan la ring ba bung ba'i skad lta bu / HUM rngam la 'tsher ba rta skad lta bu /TRAM drag la stag mo'i ngar skad lta bu / HRIH 'gyur la ldem pa 'Dri za'i skad lta bu / AH 'gyur ldem gong 'dra 'dran sa gsham 'degs tsam byed pa la* ***dakki spyug glu*** *zer.* Ce texte est également cité in Ellingson 1979: 70 et Helffer 1994: 267-268.

[32] *khyi'u pha ma 'bod 'dra'i gdung dbyangs dang / pi wang gling bu'i gdangs ltar snyan pa yis / nyin mtshan dus drug rnams su gsol ba thob/*

[33] *'bol snyan lhod gsum med pas ni khob pa 'di lhu btsan zer/*

[34] *bya rnams skad snyan kyu ru ru* (Snellgrove 1967). Rappelons à ce propos que la métaphore *dbyangs snyan* désigne habituellement le coucou «celui dont le chant est agréable», l'oiseau dont l'image revient sans cesse dans la poésie et dont le chant est assimilé au 5ème degré de l'échelle indienne (celui qui est dans un rapport de quinte avec la fondamentale).

[35] *Tshangs pa'i gsung gi snyan pa yis /'jig rten gsum po kun bkang nas.*

Ce qui rend la voix agréable, c'est la présence des « modifications » *'gyur* effectuées de multiples façons[36] et des *bkug/khug* dont le caractère demeure incertain; le *snyan 'gyur* – le *'gyur* agréable à entendre – est d'ailleurs comparé au son du luth des Gandharva, ces musiciens célestes dont le roi, gardien de l'est, est toujours représenté avec un luth entre les bras. « A voix agréable à entendre correspond chant agréable à entendre »[37].

Le « Trésor d'explications » (S.T.3) insiste sur ce point: « l'exécution des *dbyangs rta* requiert la présence des trois éléments que constituent *snyan, 'gyur et khug* »[38].

Le nyingmapa Bdud 'joms gling pa (S.T.11) pense pour sa part qu'il convient d'associer aux inflexions produites par la gorge, le caractère grave ou aigu du son, le contrôle de la durée »[39]. Ce qu'un maître de chant sakyapa exprime en des termes identiques: « quand se mêlent harmonieusement inflexions produites par la gorge (*'gyur 'gug*), qualité du timbre/registre (*sbom phra*), contrôle des durées (*ring thung*), c'est fête pour les oreilles de soi même et des autres »[40].

3) le caractère de relâchement et de détente de l'émission vocale
Ce que le maître justifie en ces termes: « Quand le corps et la voix sont tendus, cela fait mal aux oreilles [de celui qui écoute] et mal à la gorge [de celui qui chante] » (S.T. 5: 506). « On doit chanter naturellement comme l'eau qui coule...avec un calme absolu du corps et de la pensée » (S.T. 5: 509).

Quelles que soient les obscurités qui demeurent dans la formulation des maîtres tibétains, qu'ils soient théoriciens ou techniciens, force est de constater qu'à l'époque contemporaine, ce sont toujours les chants de type *dbyangs* qui sont considérés comme les plus dignes d'admiration. Lors des rituels les plus importants, ils prennent place aux moments les plus solennels et peuvent être définis comme des « chants vocalisés », caractérisés par:

1) l'introduction entre les syllabes d'un texte d'un plus ou moins grand nombre d'interpolations non signifiantes (*tshig lhad*) dont la forme varie selon le caractère de la syllabe qui précède (avec prédominance d'insertions à caractère vocalique: A / Ha / Ya...);

---

[36] Dans le manuel de notations du monastère de Dpal spungs (S.T.8), outre les *'gyur khug*, on indique des *gre 'gyur, rtse 'gyur, 'dar 'gyur, 'gyur zhib, 'gyur phab, 'gyur nas lhod* ...auxquels correspondent des signes neumatiques particuliers. Rappelons que les titres donnés à plusieurs chants dans l'épopée de Ge sar incluent l'expression *drug 'gyur* à comprendre comme « à inflexions multiples »: c'est le cas pour l'air de 'Brug mo (*dgu seng drug 'gyur*), l'air de la jeune fille Nis chung (*co ga drug 'gyur*), + *bkra shis rtags drug 'gyur* (Helffer 1977).

[37] *dengs dus* ***skad snyan pa*** *rnams ni* ***dbyangs snyan pa*** *rang yin zer.*

[38] *de rnams thams cad snyan 'gyur khug gsum dbyangs rta dgos pa yin*

[39] *skad gdangs 'gyur khug gi mtho dman dang ring thung rnams 'chams shing ran pa* (S.T. 11: 1304)

[40] *gre ba'i 'gyur khugs sbom phra ring thung sogs / 'grigs cing rang gzhan rna ba'i dga' ston //* (xyl. collection Migot à la bibliothèque de l'EFEO et collection personnelle: Ms à notations musicales de l'est du Tibet: fol. 38).

2) des modifications limitées de la hauteur autour d'un son de référence;

3) des règles d'enchaînement et de segmentation reposant sur le souffle (unités de souffle);

4) des conventions relatives à l'accompagnement par les tambours et/ou les cymbales

Il s'agit là d'un genre spécifique qui s'est développé en tenant compte des particularités de la langue tibétaine, mais qui a des équivalents dans les traditions japonaises et coréennes du bouddhisme mahâyâna.

CONCLUSION

En résumé, si la terminologie tibétaine a relativement peu varié au cours des âges, il n'en demeure pas moins que le sens attribué aux différents termes n'est pas aussi clair qu'on pourrait le souhaiter. Les Tibétains d'aujourd'hui, qu'il s'agisse d'autorités religieuses reconnues ou de maîtres de chant, sont loin d'être d'accord sur certains points. Les recherches menées en Occident sont encore peu nombreuses et il faudra encore de patientes investigations textuelles, musicales et acoustiques pour parvenir à définir de façon satisfaisante des termes qui n'ont pas forcément d'équivalents dans la musicologie classique.

Sources tibétaines

S.T. 1 *Mahâvyutpatti*, Edition Sakaki, 1916 [rééédition 1962] + A New Critical Edition of the *Mahâvyutpatti*. Sanskrit-Tibetan-Mongolian Dictionary of Buddhist Terminology, by Yumiko Ishhihama et Yoichi Fukuda, The Toyo Bunko [Studia Tibetica N°16], 1989.

S.T. 2 *Amarakosha* and its Tibetan Translation *'Chi med mdzod*. A metrical dictionary of the sanskrit language by Amarasimha with its Tibetan translation by Mahâpandita Kîrticandra and Yar klungs lotsava Grags pa rgyal mtshan. Gangtok [Sikkim], 1984.

S.T. 3 A 15th Century Tibetan Compendium of Knowledge. The *Bshad mdzod yid bzhin nor bu* [Trésor d'explications qui est un joyau qui exauce les désirs] by Don dam smra ba'i senge. New Delhi, Lokesh Chandra ed., with an introduction by E. Gene Smith, New Delhi, 1969.

S.T. 4 *Rol mo'i bstan bcos* [Traité de la Musique] de Sa skya Pandita (1182-1251), avec le commentaire de 'Jam dbyangs bsod nams dbang po. a) édition publiée à Dharamsala, 1963;

b) édition publiée en Chine, Beijing: Mi rigs dpe skrun khang, 1985

S.T. 5 *'Bri gung bka' brgyud kyi dbyangs yig yongs rdzogs «Grwa mig mthong ba kun shes»*. A collection of notations for chanting and the drum for the rites of the 'Bri gung pa tradition, 556 p., 1975.

S.T. 6 *Khams pa sgar gyi dbyangs dang gdangs yig*. The detailed chanting manuals for the performance of the Gsar-ma-pa and the Rnying-ma-pa tantric rituals of the Khams-pa sgar monasteries in eastern Tibet, (2 vol.) 237 p. + 353 p., 1985.

S.T. 7 *'Jam dpal Gshin rje khro chu dug gdong gi sgrub pa chen po'i skabs su nyer mkho'i dbyangs yig* [notations musicales concernant le rituel de «grande réalisation» de Yamantaka, sous sa forme de 'Jam dpal Gshin rje gshed khro chu gdug gdong], 236 p., 1981.

S.T. 8 *Dpal spungs dbyangs yig skor*. A collection of chanting and instrumental notations for the various rites performed at the great Karma bka' brgyud pa monastery Dpal spungs and its various affiliates in Khams, 609 p., 1976.

S.T. 9 *Two Sa skya pa dbyangs yig*: Chanting manuals for the Sa-skya-pa rites of Vajrakîla and Mahâkâla. Auteur: 'Jam dbyangs bsod nams dbang po (1559-?), 343 p., 1977.

S.T. 10 *Dpal rgyal ba Zhe chen pa'i lugs kyi dbyangs yig skor*. A collection of musical notations for the rituals performed at the Nyingma monastery of Shechen Tennyi Dargyeling, 642 p., 1997.

S.T. 11 *Phur pa gnam lcags spu gri*, in Œuvres complètes de Bdud 'joms gling pa (1835-1903), épreuve non datée: pp. 1303-1361.

S.T. 12 *The collected works of Longdol Lama* [Klong rdol bla ma (1719-1805)], Lokesh Chandra ed., New Delhi: International Academy of Indian Culture, Sata Pitaka Series vol.100, 1973.

S.T. 13 *Bod Rgya tshig mdzod chen mo*: [Grand dictionnaire tibétain-chinois] en 3 volumes, Beijing: Mi rigs dpe skrun khang, 1985.

Références

CABEZON José Ignacio and Roger R. Jackson, eds
1996 *Tibetan Literature. Studies in Genre*, [Essays in honor of Geshe Lhundup Sopa]. Ithaca-New York: Snow Lion.

CANZIO Ricardo
1978 *Sakya Pandita's Treatise on Music and its Relevance to Present Day Liturgy*, Ph.D, University of London, School of Oriental and African Studies.
1988 «Etude d'une cérémonie de propitiation bonpo», *Essais sur le rituel* I [Colloque du Centenaire de la Section des Sciences Religieuses de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes], sous la direction de A.M. Blondeau et K. Schipper. Louvain-Paris: Peeters, [bliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes: Sciences religieuses, vol.XCII]: 159-172.
1990 «Extending to all Beings the Far-Reaching Arm of Liberation», *Indo-Tibetan Studies* ed. by Thadeusz Skorupski, Tring (U.K.): The Institute of Buddhist Studies [Buddhica Britannica, Series Continua II]: 55-65.
1993 *Tibet: traditions rituelles des Bonpos*, 1 CD coll. OCORA Radio France: C 580016, réédition augmentée de OCORA 558662.

COLLINGE Ian
1996/97 «Developments in Musicology in Tibet: The Emergence of a New Tibetan Musical Lexicon», *Asian Music* vol.XXVIII/1: 87-114.

DILGO KHYENTSE Rinpoche
1991 *Au Seuil de l'Eveil*. Peyzac-le Moustier: Editions Padmakara.

ELLINGSON Ter
1979a «'Don rta dbyangs gsum. Tibetan Chant and Melodic Categories», *Asian Music* vol. X-2: 110-156.
1979b «Explanation of the secret Gcod da ma ru. An explanation of Musical Instrument symbolism», *Asian Music* vol.X-2: 63-91.

HELFFER Mireille
1976 «Traditions musicales des Sa-skya-pa relatives au culte de Mgon-po», *Journal Asiatique* CCLXIV: 357-404.
1977 *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le Livre de la Course de cheval*. Version chantée de Blo bzang bstan 'jin. Genève-Paris: Librairie Droz [collection Hautes Etudes Orientales vol.9, Centre de recherches d'Histoire et de Philosophie de la IV^{e} section de L'Ecole pratique des Hautes Etudes].
1978 *LADAKH, Musique de monastère et de village*, Le Chant du Monde, coll. CNRS-Musée de l'Homme, Traditions musicales des cinq continents, 1 CD LDX 274662: p. l.1.

1990 « Recherches récentes concernant l'emploi des notations musicales dans la tradition tibétaine », *Tibet, Civilisation et Société. Colloque organisé par la Fondation Singer- Polignac à Paris (avril 1987)*. Paris : Editions de la Fondation Singer-Polignac et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme : 59-84.
1994 *MCHOD ROL. Les instruments de la musique tibétaine*. Paris : CNRS Editions et Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

KESANG GYURME
1990 *Le Clair Miroir. Enseignement de la grammaire tibétaine* par sKal-bZang 'gyur-med, traduit, adapté et commenté par Heather Stoddard et Nicolas Tournadre. Arvillard : Editions Prajña.

LEVI Sylvain
1915 « Sur la récitation primitive des textes bouddhiques », *Journal Asiatique*, mai-juin 1915 : 402-447.

SCHEIDEGGER Daniel A.
1988 *Tibetan Ritual Music. A General Survey with Special Reference to Mindroling Tradition*. Rikon/Zurich : Opuscula tibetana 19.

SMITH E. Gene
1969 Introduction to the *Bshad mdzod yid bzhin nor bu* of Don dam smra ba'i senge [cf. ci-dessus S.T. 3].

SNELLGROVE David
1967 *The Nine Ways of Bon*. Oxford University Press [London Oriental Series, vol.18].
1987 *Indo-Tibetan Buddhism. Indian Buddhists and their Tibetan Successors*. London : Serindia Publications.

TSEPAK Rigzin
1986 *Tibetan-English Dictionary of Buddhist Terminology* (Revised and Enlarged Edition). Dharamsala : Library of Tibetan Works and Archives.

WIDDESS Richard
1995 *The Râgas of Early Indian Music : Modes, Melodies and Musical Notations from the Gupta Period to c.1250*. Oxford : Clarendon Press.

RÉSUMÉ

La recherche menée à propos de la place du chant « vocalisé » *dbyangs* dans les rituels du bouddhisme tibétain a nécessité de préciser certains aspects de la terminologie tibétaine relative à l'utilisation de la voix.

Pour ce faire, il a paru utile d'interroger des textes d'origines diverses (encyclopédies, textes de rituels, manuels de chants) dans lesquels des Tibétains, spécialistes du rituel, ont exprimé les connaissances de leur époque. Les points de vue exprimés par ces différentes sources sont confrontés à ceux des maîtres de chant *dbu-mdzad* qui assurent la transmission orale de la tradition propre à leur monastère.

Devant la relative imprécision de la terminologie en usage, l'auteur constate que ce n'est pas tant la substance musicale – telle que l'expriment les notions de hauteur et de durée – qui intéresse les experts tibétains, mais plutôt la qualité de la voix, le timbre à rechercher en fonction des actions rituelles à accomplir, en un mot, la beauté du son qui doit être digne de « l'offrande » (*mchod-pa*) sonore présentée aux bouddhas ou aux différentes catégories de divinités.

ABSTRACT

Vocalised sound and chant down the ages. The Tibetan testimony. *Research undertaken regarding the place of « vocalised » chant or* dbyangs *in Buddhist rituals has required a precise assessment of some aspects of Tibetan terminology relating to the use of voice. In order to undertake this, it was deemed useful to consult diverse original texts (encyclopaedias, documents referring to rituals, chant manuals) in which Tibetans, experts on ritual laid out the knowledge of their time. Opinions encountered in these different sources are compared to those held by the* dbu-mdzad *who are responsible for the oral transmission of the traditions of their own monasteries. Faced with the relative imprecision of the terminology used, the author notes that it is generally not musical substance – as expressed through notions of pitch and length – that interests the Tibetan experts, but rather; voice quality and timbre in relation to the kind of ritual to be undertaken. Put simply, the beauty of the sound which must be worthy of the sound offerings (*mchod-pa*) presented before Buddha or other divinities of different categories.*

PROPOS DE QUATRE AUTEURS CHINOIS SUR LE *QIN* [1]

Georges Goormaghtigh

« En musique pas de tromperie »
Mémorial sur la musique,
III[e] siècle av. J.C.

Pour rassembler les quelques textes qui constituent l'essentiel de cet article, je n'ai eu que l'embarras du choix. L'art du *qin* a en effet de tout temps été cultivé par des lettrés pour qui l'expression écrite était le plus naturel des exercices. Les auteurs traduits ici s'échelonnent sur près d'un millénaire. Leur style varie beaucoup tout comme le public auquel ils s'adressent, mais un fil invisible les relie par delà les siècles. Avec l'entrée du *qin* dans les conservatoires et son apparition sur les scènes de concert, certains aspects de cette ancienne pratique musicale ont changé. L'esprit qui se révèle dans ces quatre textes est cependant resté vivant et continue à nourrir la réflexion de nombreux amateurs.

OUYANG XIU (1007-1072)

Brillant homme d'état, philosophe confucéen, historien, épigraphe, poète et essayiste, Ouyang Xiu fut aussi un amateur de musique et un bon vivant connu pour son non-conformisme, auteur, entre autres, de poèmes érotiques et d'un traité sur la culture des pivoines. A l'âge de trente-neuf ans, alors qu'il était en exil, il se donna le surnom de Zuiweng, « Le vieillard ivre ». A la fin de sa vie il changea de surnom et s'appela Liuyi jushi, « Lettré à la retraite. Un des six » en expliquant : « J'ai rassemblé un millier de rouleaux contenant des inscriptions anciennes, une dizaine de milliers de livres, je possède également un *qin*, un échiquier, et un pichet de vin. Je vieillis, entouré de ces choses, étant moi-même la sixième d'entre elles. Voilà pourquoi je me suis appelé l'un des six. »

[1] Cet article fait partie d'un ensemble de travaux sur la littérature consacrée au *qin* réalisés grâce au soutien de la Chiang Ching-kuo Foundation for International Scholarly Exchange de Taipei.

Fig. 1 : « Bo Ya jouant du *qin* ». Peinture sur soie de Wang Zhenpeng (c. 1280-1329). Musée du Palais impérial de Pékin.

Outre les deux textes en prose que nous traduisons ici, Ouyang Xiu a écrit différents poèmes sur le *qin*, dont ce huitain, qu'il offrit à un musicien taoïste :

Le *qin* de maître Non-agir n'a guère plus de trois pieds de long,
Mais il porte en lui la musique des temps immémoriaux.
Les sons ressemblent à ceux du torrent sur la roche :
Jaillissant des profondeurs, ils coulent sans tarir.
Si le jeu du musicien dépend de ses doigts, c'est de son intention que naît la musique ;
On ne l'écoute pas avec l'oreille mais avec le cœur.
Le cœur et l'intention se trouvant réunis, j'en oublie mon corps
Et ne vois pas les nuées sombres voiler le soleil pâle[2].

Note sur le *qin*[3]

« Lorsque j'étais sous-préfet de Yiling, j'achetai un *qin* à un certain Liu Wu, originaire du Henan. C'était un instrument ordinaire. Par la suite, monté en grade, j'eus l'occasion d'acheter un instrument de meilleure qualité. Enfin, devenu académicien, je parvins à me procurer un *qin* des fameux luthiers Lei de la dynastie des Tang (618-907). Plus je m'élevais dans la hiérarchie, plus les instruments que je jouais étaient précieux... et moins j'étais content. Sous-préfet à Yiling, j'avais tous les jours sous les yeux les plus beaux paysages, j'étais libre des contraintes de la vie sociale et bien que mon *qin* ne fût pas des meilleurs, il me permettait de chasser la mélancolie. Par la suite je montai en grade et fus peu à peu accaparé par les besognes mondaines. Préoccupé par mon renom et mes intérêts, j'avais perdu la pureté de l'esprit. Mes instruments avaient beau être remarquables, je vivais dans la confusion. Comment aurais-je pu trouver la joie ? Je compris alors que l'essentiel est dans l'homme et non dans l'instrument. Pour qui sait délivrer son cœur des soucis, même un *qin* sans corde est suffisant[4]. »

Offrande à un ami[5]

« Dans le temps, je souffrais d'accès de mélancolie ; quand cela m'arrivait, je me retirais chez moi. Mais j'avais beau faire, je ne parvenais pas à me soigner. Un beau jour je décidai d'apprendre le *qin* auprès d'un ami, Sun Daozi, qui m'enseigna

---

2 « Zeng Wuwei jun Li daoshi » cité par Cai Zhongde (1990 : 508).

3 « Lun qin tie », in *Gujin tushu jicheng, Jingji hui bian, Yue lü dian*, cité par Cai Zhongde (1990 : 56).

4 Allusion au poète Tao Yuanming (365-427) qui possédait un *qin* sans corde et répondait aux amis qui s'en étonnaient : « Je me satisfais de la saveur que ce *qin* porte en lui, pourquoi m'escrimer avec ses cordes ? »

5 « Song Yang Zhi xu », voir Cai Zhongde (1990 : 503).

quelques petites mélodies dans le mode fondamental. J'y pris bientôt un véritable plaisir et oubliai le mal dont j'avais souffert jusque là[6].

L'art du *qin* peut sembler insignifiant, mais il atteint des sommets quand les aigus répondent aux graves et que toutes les cordes vibrent de concert. Parfois le musicien change de sonorité et presse le pas. Le rythme devient haletant ou, au contraire, il ralentit et coule tranquillement. On entend une falaise qui s'écroule, un rocher qui se fend, une source en montagne, une tempête nocturne. La musique, tantôt douloureuse comme les soupirs du célibataire ou de la veuve, est parfois aussi gaie que le chant des oiseaux qui s'accouplent. Elle exprime les préoccupations de l'empereur Shun, du roi Wen et de Confucius et traduit la souffrance de l'orphelin Boqi et de Qu Yuan le ministre loyal. Les passions ont une grande influence sur le cœur de l'homme, mais la pureté antique du *qin* et son détachement correspondent parfaitement au langage des anciens, aux écrits de Confucius, aux tribulations des rédacteurs du *Livre des mutations*, au ressentiment et aux admonestations du *Canon des poèmes*. Celui qui sait écouter la musique ou, mieux, qui la joue en s'imprégnant de son harmonie, dissipe sa tristesse et chasse ses soucis; il porte à son comble le pouvoir du *qin*.

Mon ami Yang Zhi aime l'étude et a du talent pour les lettres, mais il a échoué plusieurs fois aux examens mandarinaux. Grâce aux mérites de ses ancêtres, il vient finalement d'obtenir un petit poste, malheureusement dans une province lointaine du Sud-Est, ce qui explique une certaine insatisfaction. De plus, il est d'une constitution maladive et, dans ces contrées méridionales, les médecins et les médicaments sont rares, sans compter la difficulté de s'adapter aux coutumes et à l'alimentation locales. Avec une santé fragile, de l'insatisfaction et des problèmes d'adaptation comment ne pas devenir mélancolique et, à la longue, mettre sa vie en danger? S'il désire tranquilliser son cœur et soigner son mal, la pratique du *qin* devrait l'aider. Aussi, ai-je composé, en guise de présent de bon voyage, ce texte sur le *qin* pour accompagner l'instrument que je lui offre au moment de boire avec lui la coupe de vin d'adieu.»

WU CHENG (1249-1331)

Grand savant néo-confucéen, Wu Cheng se distingua par sa soif d'apprendre et son amour de l'enseignement. A l'âge de huit ans il mémorisait déjà instantanément les poèmes les plus difficiles. Par la suite ses éditions des Classiques attirèrent l'attention de Qubilaï khan, petit-fils de Gengis khan et fondateur de la dynastie mongole de Chine, qui le nomma secrétaire de l'Académie. Wu Cheng quitta finalement ce poste pour se retirer dans sa province natale du Jiangxi où il

[6] Au même titre que la calligraphie, le *qin* est souvent pratiqué dans l'idée d'entretenir son souffle vital et d'harmoniser les fonctions psychiques et physiologiques. L'exercice connu dans le taoïsme sous le nom de *yangsheng*, «nourrir la vie», vise à chasser la maladie et la décrépitude en faisant circuler l'énergie dans le corps tout entier.

termina ses jours dans une chaumière. Sous la dynastie des Ming, un siècle après sa mort, on lui donna le titre posthume de «Rectitude des lettres»; sa tablette fut placée dans le temple de Confucius.

Dix remarques sur le *qin*[7]

«1. Lorsqu'on pince les cordes, la main droite ne doit pas dépasser la quatrième marque d'harmonique. On obtient en effet une sonorité plus consistante en attaquant les cordes près du sillet supérieur. Les mouvements des doigts ne doivent être ni relâchés, ni appuyés. La main droite doit être légère, la main gauche ferme.

2. Qu'il y ait un auditeur ou non, il faut toujours, lorsqu'on joue, se comporter comme si l'on était en présence d'un supérieur[8]: assis bien droit, l'esprit frais et dispos, le regard concentré, la pensée apaisée. Ainsi, le doigté se corrige naturellement et aucune corde n'émet de fausse note.

3. Lorsqu'on pose son *qin* sur la table, il faut laisser à sa droite assez d'espace pour pouvoir facilement manœuvrer les chevilles. Si l'on s'assied juste en face de la cinquième marque d'harmonique, les mouvements des deux mains sont libres et aisés.

4. Dans la production des notes on doit éviter les effets et rechercher le naturel. Toute la subtilité du *qin* se révèle quand il y a combinaison parfaite entre légèreté et poids et qu'on trouve le bon tempo pour les passages lents et les passages rapides. Un doigté maladroit se traduit par un rythme poussif; la virtuosité gratuite débouche sur la confusion[9]. Ce sont là des défauts à corriger à tout prix.

5. La musique de *qin* requiert simplicité et sérénité et se passe d'ornements superflus. L'important est de bien saisir les différentes postures des deux mains; alors seulement l'attitude du musicien est empreinte de gravité et belle à voir. Si l'on joue sans discerner les sonorités produites par l'ongle de celles de la pulpe, si les mouvements des doigts sont mal coordonnés, si – et c'est plus grave – les attaques du pouce, les accords, les arpèges montants et descendants sont exécutés avec une mauvaise position du poignet, on est bien loin d'avoir trouvé un doigté merveilleux.

---

[7] «Qinyan shize» voir Tang Jianyuan (1971: 1700). (R.H. van Gulik (1969) donne une bonne traduction anglaise de ce texte, p. 73-76).

[8] On retrouve cette même exigence deux siècles plus tôt en peinture chez un Guo Xi par exemple: «Le jour où il entreprenait une peinture, il lui fallait une table immaculée près d'une fenêtre claire; il brûlait de l'encens à sa gauche et sa droite, puis, ayant choisi un pinceau impeccable et une encre supérieure, il se lavait les mains et purifiait son mortier à encre, le tout avec la componction d'un homme qui s'apprête à recevoir une hôte illustre...» Voir P. Ryckmans (1970: 105) qui remarque ailleurs que l'artiste est effectivement un être *visité*.

[9] Cette idée du danger de la virtuosité gratuite est constamment reprise dans les textes consacrés au *qin*. Voici comment elle est formulée trois siècles plus tard par Xu Shangying: «Si l'on ne recherche que les effets de la virtuosité on impressionne l'oreille mais on ne peut toucher le cœur...» voir G. Goormaghtigh (1990: 89).

Fig. 2: Calligraphie de Yan Zhenqing (708-784). *Zishu gaoshen: «Diplôme autographe»*. Musée de la calligraphie de Tokyo.

6. Le *qin* requiert de l'élévation. Si l'on change d'expression en jouant, si on laisse errer son regard, si l'on se voûte, si l'on pose un pied sur l'autre en balançant la tête et remuant les lèvres, l'atmosphère manquera singulièrement d'élégance. Dès que l'on prend conscience de ces défauts, on doit les corriger. En outre si les émotions ne sont pas épanouies, des discordances surgissent en foule. Mieux vaut alors s'abstenir de jouer.

7. Quand les anciens composaient des mélodies, c'était pour manifester leur satisfaction ou au contraire pour exprimer leur mélancolie. Il est donc essentiel de bien saisir le sens de chaque mélodie. Si l'on vise à ne reproduire que les notes du morceau, on trahit l'intention de l'auteur. Comment, dans ce cas, prétendre retrouver l'esprit des anciens dans le bois et les cordes de l'instrument ?[10]

8. Dans l'étude du *qin* on prise avant tout une connaissance approfondie des œuvres. A force de vouloir apprendre trop de pièces, on finit par ne jamais en saisir la quintessence. Aussi celui qui a eu la chance d'étudier quelques mélodies auprès d'un grand maître devra les répéter inlassablement de peur d'en perdre la signification. Seule, en effet, la pratique constante donne naissance à une musique merveilleuse. On dit du reste que le plaisir du *qin* vient de cette intimité avec les mélodies. Sinon, voulant trop apprendre, on développe des défauts toujours plus nombreux. C'est comme si des épines poussaient dans les mains.

9. «Qui vénère la Voie observe les rites», cette phrase s'applique aussi au *qin*. On ne joue pas quand le vent rugit, quand il pleut à verse et là où règne une atmosphère vulgaire. Mais il est des circonstances qui sont particulièrement propices: quand on rencontre une personne qui comprend vraiment la musique, quand on est en haut d'un pavillon, en montagne, ou en repos dans une vallée, assis sur un rocher, près d'une source, ou encore, aux moments de l'année où les souffles primordiaux sont purs et harmonieux... La présence de personnes vulgaires, de courtisanes, de gens avinés et bruyants est des plus néfastes. On sera donc attentif à bien choisir le lieu et le moment où l'on joue.

10. On joue du *qin* pour cultiver sa propre nature, non pour acquérir un renom. Si un ami vous le demande, jouez-lui une mélodie, sinon laissez votre instrument dans son étui et ne vous en servez que pour votre propre plaisir. S'il faut interpréter une mélodie face à des gens qui n'aiment pas cette musique ou pour des personnes vulgaires ne sachant vanter que leurs propres mérites, n'est-on pas rempli de honte ? Dans ces cas-là mieux vaut dissimuler le fait qu'on joue du *qin*.»

---

[10] «Saisir le sens de chaque mélodie... retrouver l'esprit des anciens». Il s'agit là d'une préoccupation centrale chez les maîtres: «Dans la pratique du *qin*, nous dit Hu Yuanshan (XVIII[e] siècle), il y a cette double exigence: produire des notes musicales pour donner libre cours à son inspiration et saisir l'idée du morceau afin d'en rendre le message. Produire des notes musicales est déjà bien difficile; que dire alors de l'appréhension du sens du morceau?» (voir *Chengyitang qinpu* in *Qinqu jicheng*, vol 13, p. 418). Rappelons également l'histoire, souvent citée, de Confucius s'interrogeant sur le sens d'une mélodie qu'il était en train d'apprendre pour finalement, à la plus grande joie de son maître, en percer seul le mystère. Voir Sima Qian. *Shiji*. ch. 47. p. 1925.

ZHU FENGJIE (?-1864)

De Zhu Fengjie on sait peu de choses, si ce n'est qu'il était originaire de la province côtière du Fujian et que son père collectionnait les *qin*. C'est son frère aîné Zhu Fengming qui l'initia à la pratique de cet instrument. Après trente années d'exercices assidus, alors qu'il était en poste dans la province du Zhejiang, il se mit à enseigner son art et attira de nombreux élèves. Sa contribution majeure est la rédaction d'un manuel de *qin*, le *Yuguzhai qinpu*, paru en 1855, qui a pour originalité de ne comporter aucune partition, mais d'aborder très en détail divers aspects du *qin* tels que la lutherie, la bibliographie des recueils musicaux, la composition des mélodies, l'art du doigté, le déchiffrement des tablatures anciennes, l'interprétation, l'enseignement, etc.

La pratique du qin comme culture de soi[11]

«Pour atteindre, en jouant du *qin*, le stade où l'esprit opère ses transformations, il faut avant tout cultiver son cœur. Car le cœur est maître de la personne toute entière et commande les paroles et les actes. Si le cœur est droit, les paroles sont probes, s'il est fourbe, les paroles sont trompeuses. C'est là le grand principe dont découle toute science humaine. Il en va de même dans les autres arts: la calligraphie de Yan Zhenqing (708-784) (fig. 2) nous captive par sa force surnaturelle, c'est que la loyauté et la droiture du personnage s'y expriment parfaitement; aujourd'hui encore, l'énergie de son écriture déborde du papier. Les poèmes et les œuvres d'hommes illustres ont toujours témoigné du degré de leur perfectionnement moral autant que de leurs émotions.

Le *qin* a toujours été pratiqué dans l'entourage de l'Empereur; en effet, les sons émeuvent profondément ceux qui les entendent si bien qu'en examinant une musique, on parvient à en déduire l'état du gouvernement[12]; de même, en écoutant une mélodie, on peut savoir si elle parle de hautes montagnes ou de rivières[13] –

---

[11] *Xiuyang guqin* in *Yuguzhai qinpu buyi* voir Zhongguo gudai yuelun xuanji, p. 471.

[12] L'auteur fait ici allusion à l'idée, très ancienne en Chine, que la musique reflète l'état d'esprit du peuple et de ceux qui le gouvernent: «Ainsi donc, les notes d'une époque bien gouvernée sont paisibles et joyeuses et le gouvernement est harmonieux; les notes d'une époque troublée sont haineuses et irritées et le gouvernement est contraire à la raison; les notes d'un royaume qui tombe en ruine sont tristes et soucieuses et le peuple est affligé. Les sons et les notes sont en conformité avec le gouvernement» explique le *Mémorial sur la Musique* repris par Sima Qian (145-86 av. J.C.) dans ses *Mémoires historiques* , voir E. Chavannes (1967 III: 238).

[13] Allusion à la célèbre histoire de Bo Ya (fig. 1) et Zhong Ziqi: Bo Ya jouait de son *qin* et Zhong Ziqi l'écoutait. Quand Bo Ya, en jouant, se mit à penser aux hautes montagnes, Zhong Ziqi s'écria: «Quelle merveille! Comme tu joues bien! C'est imposant et vertigineux comme les hautes montagnes». Peu après Bo Ya, toujours jouant, pensa à l'eau mouvante et Zhong Ziqi de s'écrier à nouveau: «Quelle merveille! Comme tu joues bien! C'est mouvant et impétueux comme l'eau qui coule». Quand Zhong Ziqi vint à mourir, Bo Ya fracassa son instrument et en coupa les cordes; il ne devait plus toucher à un *qin* jusqu'à la fin de ses jours sachant qu'il ne trouverait plus jamais un pareil auditeur.» (*Lüshi chunqiu*, benwei, jiaoxinglan, erri).

tout cela parce que le cœur s'exprime dans les notes. Celui qui joue du *qin* doit cultiver son cœur et commencer par se dépouiller de toute brusquerie, de toute négligence afin de retrouver l'harmonie paisible de sa vraie nature. Ainsi, peu à peu, il parviendra à transformer ce qu'il y a de mauvais en lui, à lutter contre son ignorance et à développer son discernement. Il pourra alors déceler dans la musique la moindre expression de plaisir, de joie, de tristesse ou d'indignation et en saisir pleinement le sens. Si, abandonnant cet objectif, on joue sans chercher à se cultiver intérieurement, on aura beau s'exercer une vie entière, cela ne donnera rien.

Quand j'avais dix-neuf ans, je tenais chaque soir compagnie à mon grand frère Qiuzhai alors qu'il jouait du *qin*. Au début je ne trouvais vraiment rien de bien particulier à cette musique, mais, à la longue, je commençai à y prendre plaisir, elle semblait même avoir sur moi un effet apaisant. Aussi je demandai à mon frère qu'il m'apprenne des mélodies et me mis avec ardeur à l'étude du *qin*, répétant inlassablement les morceaux qu'il m'enseignait jusqu'à en oublier parfois de dormir et de manger. Dix ans plus tard, j'avais acquis une parfaite connaissance des techniques de jeu, mais je n'étais encore capable de produire que les sonorités et les rythmes propres au *qin* sans parvenir à faire surgir le véritable pouvoir de sa musique[14]. «Comment parviendrais-tu à faire surgir quoi que ce soit, si tu ne t'intéresses qu'aux notes ?» me demanda mon frère, «Tout dépend du travail que tu fais sur toi-même; les sons répondent naturellement aux transformations intérieures; occupe-toi de ce qui est fondamental, ne recherche pas ce qui est secondaire.» Ce fut pour moi comme une révélation. Je me rappelai que, dans leurs études, les sages du passé prisaient avant tout la vertu et s'appliquaient à l'essentiel. S'ils pratiquaient les arts c'était pour leur propre plaisir et pour y exprimer leurs émotions.

Les années ont passé, je suis aujourd'hui plus pressé par les circonstances de la vie, et dois faire sur moi-même des efforts toujours plus grands pour ne pas trahir l'enseignement de mon frère en négligeant l'instrument. Je n'ai cependant jamais songé à renoncer à cette pratique. Voici encore quelques réflexions sur mon apprentissage: tous les cinq ans, un changement de conscience s'est opéré en moi et j'ai vécu trois de ces changements. Le premier est intervenu quand j'ai découvert la force de cette musique, le second quand je suis parvenu à l'exprimer, le troisième quand j'ai fini par oublier, en jouant, qu'il s'agissait de musique de *qin*. En effet, quand l'inspiration me vient, les doigts de mes deux mains trouvent spontanément leur poids et leur allure idéale sans que j'aie à y penser. Le merveilleux ne s'obtient pas sur commande et le mystère échappe à toute recherche délibérée. Il m'arrive cependant d'être parfois si absorbé en jouant que j'en oublie jusqu'à la nature même de la musique que je produis.»

---

[14] Le pouvoir de la musique de *qin* peut être redoutable: dans l'antiquité, l'exécution inappropriée du «*Jue* limpide», la musique par laquelle l'Empereur jaune avait jadis réalisé la grande union avec les esprits des morts et les dieux sur le mont sacré de l'Est, provoqua sur le champ une effroyable tempête suivie d'une sécheresse qui dura trois ans (Voir E. Chavannes 1967 III: 289-290). C'est au pouvoir évocateur de l'art du *qin* qu'il est fait allusion ici, la mélodie tirant sa force de sa capacité à suggérer un univers mental indépendant de l'univers objectif. L'auteur songe, bien entendu, à la vertu purificatrice d'une telle musique, à sa puissance cathartique.

TSAR TEH-YUN (XX^{e} SIÈCLE)

Madame Tsar Teh-yun (Cai Deyun), originaire de la province du Zhejiang a longtemps vécu à Shanghaï avant de s'établir à Hong Kong où elle réside depuis 1950. Calligraphe et poète, elle est surtout connue comme maître de *qin* de l'école Fanchuan. J'ai eu la chance de devenir son élève en 1973 et d'avoir pu travailler régulièremnt avec elle jusqu'à ce jour.

Petit préambule[15]

«... La chose la plus importante dans le *qin* est le caractère de celui qui en joue. Seuls ceux qui sont doués d'un bon caractère peuvent exprimer le véritable caractère du *qin*. S'ils cherchent la gravité dans leur maintien et purifient leur cœur et leur volonté, à force de s'exercer ils arriveront au stade où leur jeu exprimera spontanément ce qu'ils portent en eux. Chaque inflexion, chaque pause dans leur musique sera alors animée par l'esprit. En fait, rien ne vaut cette pratique pour dissiper la tristesse et exprimer ses pensées, pour apaiser son cœur et cultiver sa vraie nature...»

La chambre de l'insondable vertu du *qin*[16]

«Cette chambre est le lieu où je joue mon instrument et fais de la calligraphie pour mon propre plaisir. J'ai vécu l'expérience de l'exil et des désordres, mais jamais je n'ai abandonné mes exercices. J'ai connu des succès et des échecs, des retrouvailles et des séparations; j'ai fait mon plein de peines et de joies; j'ai enduré les maux du corps et de l'esprit, mais cette minuscule chambrette m'accueille toujours pour cultiver mon cœur, pour dissiper mon chagrin et donner libre cours à mes émotions. C'est là que je veux vieillir et mourir.»

Références

Anon.1
1984 *Lüshi chunqiu jiaoshi.* Shanghai: Xuelin chubanshe.

Anon. 2
1981 *Qinqu jicheng.* 24 vol. Pékin: Zhonghua shuju.

Anon. 3
1981 *Zhongguo gudai yuelun xuanji.* Pékin: Renmin yinyue chubanshe.

[15] «Xinya guqinzu canjia yanzou xiaoyan» (1966) cité par Huang Shuzhi in «Xinya qinshe jianshi» («Brève histoire de la société de *qin* de Xinya», texte présenté à la conférence sur le *qin* de Chengdu, juillet 1995).

[16] Ce texte, calligraphié par l'artiste en semi-cursive, figure sur un rouleau vertical accroché au mur de sa chambre. «L'insondable vertu du *qin*» est une allusion à un poème de Ji Kang (223-262): «Calme et profonde est la vertu de l'insondable *qin*. Il réclame un corps pur et un cœur affranchi...»

CAI Zhongde
1990 *Zhongguo yinyue meixueshi ziliao zhuyi*. Pékin: Renmin yinyue chubanshe.

CHAVANNES Edouard
1967 *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*. Paris: Adrien Maisonneuve.

GOORMAGHTIGH Georges
1990 *L'art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles: Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises.

Van GULIK Robert H.
1969 *The Lore of the Chinese Lute: an Essay in Ch'in Ideology*. 1re éd. 1941 Tokyo, Japan and Rutland, Vermont: The Charles E. Tuttle Company.

HUANG Shuzhi
1995 *Xinya qinshe jianshi*. Texte présenté à la conférence sur le *qin* de Chengdu, juillet 1995.

RYCKMANS Pierre
1970 *Les Propos sur la peinture de Shitao*. Bruxelles: Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises.

SIMA Qian
1969 *Shiji*. Hong Kong: Zhonghua shuju.

TANG Jianyuan
1971 *Qinfu*, 3 vol. Taipei: Lianguan chubanshe.

RÉSUMÉ

La civilisation chinoise a connu de nombreux musiciens qui se sont exprimés sur leur pratique, avant tout conçue comme un art de vivre. Parmi les textes à notre disposition, nous en avons traduit quatre qui s'échelonnent sur près d'un millénaire, à commencer par deux écrits du grand lettré des Song du Nord Ouyang Xiu (1007-1072) dans le style des «notes au gré du pinceau». Nous traduisons ensuite un texte fondamental de Wu Cheng (1249-1331) avant d'aborder les témoignages attachants d'un musicien plus tardif, Zhu Fengjie (?-1864) et d'un maître contemporain, Madame Tsar Teh-yun (Cai Deyun).

ABSTRACT

***Remarks by four Chinese authors regarding* qin.** *Chinese civilisation has produced numerous musicians who have expressed themselves on the topic of their musical practices, generally regarded as part of an art de vivre. Among the texts at our disposal, we have translated four covering almost a whole millennium. We begin with two writings from the great Northern Song scholar Ouyang Xiu (1007-1072) written in the style of «notes flowing from the brush». We then translated a profoundly important text by Wu Cheng (1249-1331) before finally tackling the moving testimony of a more latter-day musician, Zhu Fengjie (?-1864) and of a contemporary master, Mrs Tsar Teh-yun (Cai Deyun).*

ET QUAND ILS N'EN DISENT RIEN ?...[1]

Udo Will

En automne 1994, la regrettée Catherine Ellis, célèbre ethnomusicologue australienne avec qui j'ai travaillé dès le début des années quatre-vingt-dix, se rendit une fois encore en Australie centrale pour clarifier plusieurs points avec de vieux chanteurs pitjantjara. Nous venions de terminer la première phase de notre projet de recherches communes sur les structures mélodiques dans la musique aborigène. Le chant dans cette musique était jusqu'alors décrit comme procédant non pas par paliers de hauteurs discontinues mais en sections ininterrompues de lignes mélodiques ondulantes descendantes. A notre grande surprise cependant, notre nouvelle démarche analytique nous permit de mettre en lumière des ensembles de fréquences récurrentes dans plusieurs chants que nous considérions comme les fréquences principales ou les plus caractéristiques de ces derniers. Catherine désirait savoir de quelle manière les chanteurs qui, à l'origine, avaient interprété ces pièces réagiraient à nos conclusions. Elle amena donc une série de «fréquences principales» resynthétisées d'un chant et les fit entendre au chanteur qui l'avait exécuté dix ans auparavant. Étant donné qu'il n'existe aucun terme spécifique pitjantjara désignant les hauteurs et les notes, il lui fallut un certain temps pour leur expliquer de quelle manière cette série de «sons» se rattachait au chant. Lorsque finalement elle demanda au chanteur s'il était d'accord que ces notes principales étaient bien celles de ce chant, il répondit: «Ce chant... hum... écoutez, il est comme ça...», sur quoi il se remit à le chanter intégralement.

Le point de vue objectiviste

Dans l'optique de plusieurs tendances actuelles en ethnomusicologie, la rencontre qui vient d'être relatée serait une preuve évidente de l'échec de tout notre projet. Notre étude n'avait manifestement aucune signification pour le chanteur. Plutôt que d'élaborer des méthodes sophistiquées d'analyse musicale dont les résultats ne signifient rien pour les musiciens, nous aurions dû nous asseoir et discuter avec eux, les écouter, puis développer nos catégories afin de comprendre

[1] Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

leur musique à partir de leurs discours. Autrement dit, pour connaître ce qui se passe véritablement dans leur musique et comprendre ce qu'ils font, il nous aurait fallu savoir ce qu'ils en pensent, c'est-à-dire ce qu'ils en disent.

De telles intentions sont fortement marquées par l'hypothèse whorfienne selon laquelle le langage détermine les systèmes conceptuels; elles sont en outre influencées par la fâcheuse introduction de la distinction émique-étique en ethnomusicologie. Cependant, comme je vais tenter de le montrer, c'est une position indéfendable d'affirmer que le sens trouve sa source la plus importante et la plus décisive dans l'expression verbale de ceux qui font la musique. Cette source peut s'avérer très utile et offrir des indications précieuses pour les interprétations, mais elle n'est en aucun cas la seule disponible, ni forcément la plus fiable.

Les points de vue dont il a été question plus haut doivent être remises en question dans deux de leurs caractéristiques essentielles: premièrement, elles supposent qu'il existe une correspondance exacte et clairement définie entre les mots et les aspects de la réalité extérieure auxquels ils se réfèrent; deuxièmement elles suggèrent qu'il existe des concepts «exprimables» (termes et notions) pour tous les aspects significatifs de la réalité extérieure, autrement dit, qu'ils trouvent leur expression dans les catégories du langage.

Plusieurs auteurs ont donné différents noms à cette position que, en accord avec Lakoff (1987), j'appellerai objectiviste. Étant donnée la correspondance particulière entre symboles (mots) et choses définie par les catégories de la logique classique, il s'ensuit que la relation logique entre les choses dans le monde existe de façon objective: les catégories du langage correspondent aux catégories du monde. D'où l'idée que le système symbolique représente la réalité et que les représentations mentales doivent être vraies ou fausses selon qu'elles reflètent ou non la réalité (les catégories classiques sont celles où l'appartenance est définie en terme de condition séparément nécessaire et conjointement suffisante). Pour les objectivistes, c'est cette correspondance avec les choses du monde qui donne un sens aux expressions linguistiques. Les symboles prennent leur sens, c'est-à-dire qu'une signification sémantique leur est attribuée, de façon exclusive, par une correspondance présumée avec les entités et les catégories du monde. Le sens dépend de cette définition «correcte» ou «incorrecte» de la réalité et la pensée elle-même est une manipulation de symboles.

Catégories verbales, concepts mentaux et réalité extérieure

Une des plus grandes remises en question de la conception objectiviste des représentations mentales émane des travaux philosophiques et psychologiques sur la façon de classer les choses par catégories. La conclusion la plus frappante à laquelle arrivent différentes analyses et études est que, d'habitude, les hommes ne classent pas les choses et les événements selon les catégories classiques. Les recherches d'Eleanor Rosch (1977) et de ses collègues montrent par exemple qu'il existe des classements par catégories selon la ressemblance familiale, la

centralité et la prototypicité: dans les catégories de la ressemblance familiale, les membres sont reliés entre eux sans nécessairement avoir des propriétés communes. Dans les catégories de la centralité les propriétés des membres se nivellent, certains membres étant plus représentatifs de la catégorie que d'autres. Dans les catégories prototypiques, les membres n'ont pas tous le même statut, certains d'entre eux étant prototypiques pour la catégorie. Si la ressemblance familiale, pour prendre un exemple, fonctionne comme un critère de classement par catégorie, ce n'est pas étonnant qu'il n'y ait pas de relation hiérarchique bien déterminée entre les catégories supraordonnées et subordonnées. Un autre résultat important de ces études est que les catégories sont à l'origine hétérogènes: les propriétés réelles que les hommes utilisent pour déterminer l'appartenance à une catégorie sont interactives et dépendent de différentes variables biologiques, culturelles et environnementales.

Lance Rips (1975) a démontré que ni la ressemblance ni la typicité ne rendent entièrement compte du degré d'appartenance à une catégorie et que le raisonnement tendant à les y ranger n'est souvent pas déductif. En outre, les catégories spécifiques ne sont même pas représentées par des concepts invariants comme l'a démontré Lawrence Barsalou (1983). Il y a une grande variabilité dans les concepts représentant une catégorie; différents individus ne représentent pas une catégorie de la même façon, et un seul d'entre eux modifie sa conception de l'appartenance à la catégorie selon la nature du contexte. De plus, comme l'a relevé Mark Johnson, la métaphore et la métonymie sont des modes principaux de la pensée (la métaphore est le transfert des propriétés d'une chose à une autre dans un domaine différent. La métonymie permet à un aspect ou à la partie d'une chose d'exprimer la chose dans son ensemble). Enfin, on ne doit pas passer sous silence le fait que le modèle objectiviste n'est pas en mesure de résoudre la difficulté qui provient de ce que certains symboles ne correspondent pas à des catégories dans le monde. Ces dernières sont par exemple les catégories de l'esprit et du langage qui reflètent des concepts mentaux plutôt que des catégories dans le «monde extérieur».

Tout ceci pose des problèmes à la représentation mentale qui, pour pouvoir fonctionner, a besoin d'un lien précis et sans ambiguïté avec le monde extérieur. Souvent, ce n'est pas ainsi que l'on établit le sens. Les objets dans le monde ne sont pas étiquetés avec leur code et leurs mensurations, la façon dont ils sont répartis diffère selon les personnes et les moments. En effet, la sémantique figée de la représentation mentale ne peut tenir compte de l'apparition de la nouveauté dans le monde, de même que des codes bien définis ne peuvent épuiser le sens des expressions linguistiques.

Ces idées sont d'une grande pertinence pour les ethnomusicologues qui, de façon implicite ou explicite, s'occupent du rapport entre les catégories du langage, celles de l'esprit et «le monde extérieur» (c'est-à-dire la musique) dans leur pratique quotidienne. En l'occurence, l'inintelligibilité pour leurs interprètes de nombreux textes de chants d'Australie centrale a déjà retenu l'attention de Theodor (George Henry) Strehlow et est à la base de certaines recherches de Catherine Ellis. Son idée de départ était la suivante: si le sens des chants ne

découle pas (entièrement) des textes, il se peut que ce soient les structures musicales qui aident les interprètes à expliquer des paroles qu'ils ne comprennent pas. Voici comment elle a formulé les grandes lignes de sa démarche pour cette recherche : « Il faut d'abord comprendre ce que les interprètes et les compositeurs pensent que la musique symbolise, ensuite trouver les occurrences incontestables de structures particulières susceptibles d'indiquer avec précision ce qui est utilisé comme symbole. On pourra alors recueillir des informations extra-musicales qui correspondent à ces structures. Enfin, ces indications une fois identifiées, il faudra interroger les interprètes sur leur créativité afin de comprendre comment ils parviennent à maintenir les symboles intacts tout en produisant une entité propre au chanteur individuel, au groupe et à l'esprit ancestral » (Ellis 1997 : 57).

Quand Ellis travaillait avec Strehlow au début des années soixante, elle rencontra pour la première fois le réseau complexe de significations et de symboles dans le texte des chants en Australie centrale. Elle fut confrontée à la tâche difficile de démêler les sens individuels et de comprendre comment les chanteurs parvenaient à l'explication qu'ils donnaient de chaque chant. En étudiant plusieurs comptes rendus de Strehlow sur l'interprétation du chant il (ilbalintja) de la partie septentrionale de l'Aranda et en lisant la présentation des textes, la fréquence à laquelle les symboles se superposent devint évidente, avec des vers spécifiques utilisés en différents moments de l'exécution musicale pour signifier différentes parties du tout. Alors qu'elle cherchait des informations métriques et structurelles pouvant aider à comprendre cette situation complexe, C. Ellis se trouva constamment confrontée à un problème troublant (Ellis 1997). Elle rassembla les données selon des schémas syllabiques longs ou courts établis par Strehlow et attribua au schéma de chaque vers autant de champs de signification différents qui semblait convenir dans le contexte du chant. Il était évident qu'une unique structure métrique était choisie parmi les autres pour un sens donné, mais pas dans un pourcentage de vers suffisamment élevé pour que cela puisse servir en tant qu'information. Par exemple, le vers introductif décrit l'ancêtre (dont il est question dans ce chant) se réveillant au creux d'un marécage couvert de vignes. On pourrait tout d'abord penser que ce vers se réfère soit au marécage, soit à la végétation, soit encore à l'ancêtre lui-même et à ses actions. Ellis trouva vingt et un exemples se référant au marécage, parmi lesquels onze commençaient par une syllabe longue, cinq comportaient au moins deux syllabes longues adjacentes, deux utilisaient plusieurs syllabes courtes adjacentes, deux employaient trois syllabes courtes adjacentes et un contenait une syllabe courte. En admettant que le fait de commencer par une syllabe longue ait un certain rapport avec une information sur le marécage, cela ne prouve rien ; en effet, il y a à peu près autant d'exemples ne commençant pas par une syllabe longue que le contraire. D'autre part, tous les exemples commençant par une syllabe longue se réfèrent directement au marécage ; Ellis mentionne encore plusieurs cas de ce genre dans son article de 1997. Tous indiquent qu'il existe une fonction à sens unique venant de la structure métrique du texte, elle-même issue de l'exécution du chant, et se dirigeant vers un champ sémantique donné et non l'inverse, les domaines sémantiques de mots et de structures métriques n'étant pas identiques.

Il s'agit là d'un bon exemple de raisonnement métonymique : un schéma métrique correspond à la représentation musicale du marécage, le concept de cette représentation étant cependant superordonné et plus complexe.

Un autre exemple de la relation particulièrement complexe existant entre les concepts verbaux et la réalité musicale se révèle dans le concept pitjantjara de mayu. Les chanteurs pitjantjara prétendent que chaque chant porte le sceau du «parfum» ou de l'»essence» (mayu en pitjantjara) de l'ancêtre dont il est question dans le chant. Pour Strehlow (1955) c'est peut-être la combinaison spécifique du rythme invariable d'un texte avec la structure tonale habituellement associée à ce dernier qui produit cette «essence». Pour Ellis, à l'origine, c'est le contour mélodique qui permet l'identification d'un ancêtre particulier. Cependant, après de nombreuses analyses des contours mélodiques, Ellis et Barwick (1987) montrent que l'élongation et/ou la contraction des contours mélodiques apparaissent avec des vers de différentes longueurs. Ces deux auteurs indiquent en outre que la constitution précise du contour mélodique dépend de plusieurs facteurs comprenant le genre du texte, la durée du schéma rythmique et le fait que le chant soit accompagné ou non. J'ai moi-même récemment fait une autre proposition (Will, en préparation). En analysant dix exécutions différentes provenant d'Australie centrale, j'ai découvert que six d'entre elles avaient en commun un ensemble d'intervalles de fréquences récurrentes et que toutes se référaient au même ancêtre. Aucune des trois études n'est jusqu'ici parvenue à démontrer de façon unanime la relation existant entre le concept de mayu et les structures musicales ; il se peut que chacune ne contribue à éclairer que des aspects partiels de ce concept.

Les concepts mentaux n'ayant pas de catégories verbales correspondantes

Jusqu'à présent je n'ai abordé que la première caractéristique du point de vue objectiviste mentionné plus haut : la correspondance présumée isomorphe entre les catégories du discours et la réalité extérieure. Je voudrais maintenant m'arrêter sur la seconde caractéristique, l'idée que tous les aspects significatifs de la réalité extérieure ont des correspondants dans les catégories verbales. Une des premières attaques contre cette façon de voir a été formulée par Eleanor Rosch (1973) qui remit ainsi en question l'hypothèse de Whorf selon laquelle le langage détermine notre système conceptuel. Dans une remarquable série d'expériences, elle démontre que les catégories des couleurs primaires sont psychologiquement réels pour les personnes parlant dani, une langue de Nouvelle-Guinée, même si elles ne sont pas nommément désignées. Des études ultérieures ont relevé bien d'autre concepts n'ayant pas de correspondants dans les catégories du langage ; pour la plupart d'entre eux il s'agit d'incorporations fonctionnelles. C'est-à-dire que certains concepts ne sont pas seulement compris intellectuellement mais sont utilisées automatiquement et de façon inconsciente sans effort apparent.

Manifestement, la plupart des concepts utilisés ainsi ont un statut psychologique différent et plus important que les concepts qui sont pensés consciemment. Whorf se posait d'ailleurs déjà la question fondamentale du mode d'utilisation des concepts. Il avait reconnu que les concepts grammaticalisés étaient employés automatiquement et de manière inconsciente (il envisageait aussi les différences dans de tels concepts comme des différences dans les modes de pensée).

Les catégories de la hauteur du son dans les cultures orales nous fournissent un exemple de catégories incorporées fonctionnellement, celles-ci étant perceptuelles aussi bien que conceptuelles, comme l'ont indiqué des études récentes sur la production de fréquences dans les chants aborigènes australiens (Will & Ellis 1996; Will 1997). Chez les Aborigènes d'Australie, il n'existe pratiquement aucune catégorie de langage explicite désignant les aspects isolés des mélodies ou les intervalles. Mais la régularité avec laquelle on retrouve certains intervalles dans différentes interprétations du même chant et la production d'intervalles différents dans des chants différents peuvent indiquer si des intervalles de hauteurs spécifiques constituent ou non les traits caractéristiques de chants particuliers.

Malgré l'absence de catégories verbales pour désigner la hauteur et ses changements en Australie centrale, Catherine Ellis a récemment montré l'importance de très faibles changements de hauteur, indiquant, pour le chanteur, différents aspects d'une exécution (Ellis 1994). Les chants analysés proviennent d'une cérémonie féminine secrète enregistrée par un groupe de chercheuses dans le Nord de l'Australie méridionale en 1968. Le changement de hauteur total de la tonique, au cours de près de trois heures de cette cérémonie, s'inscrit dans une fourchette de 244 à 262 hz qui, en termes occidentaux, correspond à un intervalle d'environ un demi-ton entre le do moyen et le si en dessous. Plusieurs subdivisions sont identifiées dans cet écart; tout chant préparatoire utilise une tonique qui va de 244 à 252 hz; le premier petit chant à utiliser 256 hz intervient exactement quand les chanteurs expliquent: «ce chant nous dit de nous en aller et de nous faire peindre» (cette phrase n'est pas une référence au texte du petit chant). Cette remarque de l'interprète, bien qu'elle ne se réfère pas au changement de hauteur, indique clairement l'importance de ce moment de la cérémonie. La fréquence de 256 hz et sa voisine 255 hz ont pour fonction de marquer le début et la fin des sections pendant toute la cérémonie y compris toutes les danses informelles exécutées par les femmes non peintes dans le groupe des chanteuses. Le chant étendu qui accompagne la peinture du corps des danseuses est réparti de façon symétrique autour de la fréquence centrale de 256 hz, et montre l'emplacement spécifique de la tonique pour les textes importants. De même, tous les chants de la période préparatoire utilisent une tonique plus basse que la centrale, c'est-à-dire la fréquence de 256 hz définie musicalement et fonctionnellement, alors que tous les chants qui vont de la phase finale de la peinture jusqu'au terme de la cérémonie sont au-dessus d'elle. La tendance générale du changement de tonique ascendante; phénomène bien différent de ce qui se passe d'habitude lorsque, fatigués à la fin de leur interprétation, les chanteurs se mettent à baisser de hauteur. Une étude comparative de différentes exécutions de cette cérémonie a montré que la fréquence de la tonique tend à rester dans la même fourchette pour une localité géographique

donnée et varie pour les cérémonies de différentes régions, de la façon dont Strehlow l'a décrit pour les chants masculins des Aranda.

Cette étonnante caractéristique de la hauteur de la tonique, au cours d'une longue cérémonie féminine, montre un niveau de justesse inconcevable pour un Occidental. Étant donné que les chants ne sont pas accompagnés par un instrument qui leur permettrait de maintenir une hauteur constante, l'habileté des interprètes et leur façon de signaler le contenu d'une cérémonie par d'infimes changements dans la fréquence de la tonique sont remarquables. Les variations systématiques de hauteur laissent penser que ce n'est pas seulement la localité géographique qui est conceptualisée et «signalée» par la hauteur de chaque cérémonie, mais encore que des thèmes spécifiques propres au texte sont placés à l'intérieur des fonctions cérémonielles à des moments particuliers, pendant les préparatifs, puis lors du déroulement de la cérémonie.

En plus d'un ensemble de structures auxquelles les chanteurs se réfèrent de manière plus ou moins explicite ou verbale, il existe d'autres ensembles d'éléments hiérarchiques susceptibles d'être observés de façon analytique, mais pour lesquels on ne dispose d'aucun information verbale qui laisserait supposer que les chanteurs en sont conscients. Cependant, puisqu'ils les utilisent de manière structurelle et significative, ils doivent d'une façon ou d'une autre les «connaître».

On peut trouver un exemple d'un autre genre de conceptualisation dans un article récent de Richard Moyle (1995). Ce dernier cherchait à identifier un mécanisme bio-physiologique de mensuration du temps pour expliquer l'étonnante constance, chez les Aborigènes, du tempo même sur de très longues périodes d'exécution musicale. Il propose une hypothèse séduisante établissant un rapport entre la figure des deux temps inégaux pour l'accompagnement, répandue en Australie centrale, et le son du battement du cœur humain qui servirait de mécanisme de référence. Si l'on peut étayer les thèses de Moyle, cette découverte serait effectivement un bon exemple de perception conceptuelle: les caractéristiques de certaines catégories (ici un type de schéma rythmique) découlent de la nature des capacités biologiques de l'homme et de l'expérience de son fonctionnement dans un environnement physique et social. Ce genre de concepts a également joué un rôle essentiel dans la «biologie de l'acte musical» du regretté John Blacking (Blacking 1992).

Les indicibles

D'une certaine façon, comme le laisse sous-entendre le titre du présent article, c'est des «indicibles» dont il a été question ici; cependant le sens que je donne à ce terme diffère considérablement de celui des «indicibles en musique» de Mantle Hood. Dans son article de 1993, cet auteur explique sa conception des «indicibles» (untalkables)en prenant pour exemple la «spécificité de la musique hawaïenne» (Hawaiianess). Sa question centrale est: qu'est ce qui fait que les gens, Hawaïens ou non, reconnaissent certaines musiques comme étant typique-

ment hawaïennes? Comment pouvons-nous comprendre cette «spécificité hawaïenne» qui peut être évoquée par le plus petit exemple musical et qui ne nécessite aucune analyse pour expliquer sa production? Il suggère alors que cette spécificité doit se comprendre en rapport avec son contenu émotionnel: «Certaines pratiques identifiables peuvent être définies comme un groupe unique d'idiomes musicaux typiquement hawaïens. L'auditeur non-averti pourrait trop vite prendre ceux-ci pour ce qu'il y a d'indicible dans la spécificité hawaïenne... Mais je suis convaincu que c'est la présence d'associations extra-musicales, chez le musicien aussi bien que chez l'auditeur, qui constitue le fondement de cette spécificité hawaïenne indicible.» (Hood 1993: 141). Nous ne savons pas au juste si le «groupe unique d'idiomes musicaux» dont parle Mantle Hood fait ou non partie de sa notion des «indicibles»; en tout cas, il n'en est pas un aspect central. Cependant les «associations extra-musicales aussi bien chez le musicien que chez l'auditeur» semblent essentielles et c'est en ceci que notre point de vue diffère du sien. Pour nous, les «indicibles» sont indicibles parce qu'il s'agit de concepts cognitifs auxquels ne correspond aucune catégorie linguistique. En tant que concepts cognitifs ils trouvent leur expression dans l'interaction entre l'environnement et ceux qui les portent en eux. Pour ce qui est de la musique, cela signifie que ces concepts exercent une fonction structurante sur le comportement productif et interactif pendant les exécutions musicales, et c'est à travers cette structuration du comportement des musiciens que les concepts deviennent évidents dans la musique elle-même. Pour Hood, les «indicibles» ne semblent exister que dans l'esprit des musiciens et de leurs auditeurs, générés par des associations d'idées extra-musicales; les nôtres, au contraire, trouvent une expression structurale dans la musique elle-même.

Apparemment notre manière de penser a beaucoup à voir avec notre manière d'agir. L'analyse des manifestations extérieures des concepts mentaux nous permet de déterminer exactement de quelle nature précise est cette conception. Évidemment ce n'est pas n'importe quel concept qui affecte nécessairement les actions. Étant donné qu'il y a des concepts mentaux sur des concepts mentaux, il est possible que les gens disent ce qu'ils pensent de ce qu'ils pensent. Mais ceci peut difficilement être le domaine privilégié du travail d'un musicologue. Le fait de savoir ce que les gens disent ou pensent peut nous aider à comprendre pourquoi les gens agissent comme ils agissent; mais cela ne peut être qu'un premier pas provisoire et pas toujours concluant dans la compréhension de ce qu'ils font quand ils le font. Ceci étant, souvent lorsque nous disons qu'il est important de savoir ce que les gens disent de leur musique pour la comprendre véritablement, c'est une façon de se soulager de la tâche ardue de devoir analyser la musique elle-même. Sans négliger l'importance de la connaissance des catégories du langage du peuple étudié, je voudrais mettre l'accent sur le fait que de nombreuses données résultant de la recherche laissent penser qu'il existe une multitude de concepts mentaux pour lesquels il n'y a pas de catégories verbales correspondantes; souvent ces concepts sont les plus significatifs pour ce qui est de la survie dans un environnement.

On ne peut en aucun cas conclure que si certains peuples n'ont pas de catégories verbales pour décrire des aspects de leur comportement, ceux-ci n'ont pas de signification à leurs yeux. Par conséquent, lorsque les ethnomusicologues analysent et comprennent ces aspects, ils ont effectivement affaire à des questions pertinentes.

Références bibliographiques

BARSALOU Lawrence
1983 Ad-hoc categories. *Memory and Cognition* 11: 211-227.

BLACKING JOHN
1992 The Biology of music-making. In Helen Myers (ed.): *Ethnomusicology: An introduction.* London: Macmillan Press Ltd: 301-314.

ELLIS Catherine J.
1994 The «two women» series from Central Australia. In Peter Cooke (ed.): *Proceedings of the ESEM Conference 1994*, Oxford: http://www.mus.ed.ac.uk/research/ conferences/esem.html.
1997 Understanding the Profound Structural Knowledge of Central Australian Performers from the Perspective of T.G.H. Strehlow. In: *Occasional Papers* 1.Strehlow Research Center: 57-78.

ELLIS Catherine J. & BARWICK Linda M.
1987 Musical syntax and the problem of meaning in a Central Australian Songline. *Musicology Australia* 15: 41-57.

HOOD Mantle
1993 The unalkables of music. In: *Annuario degli Archivi di Etnomusicologie dell'Accademia Nationale di S. Cecilia* 1: 137-142.

JOHNSON Mark
1987 *The body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason.* Chicago & London: University of Chicago Press.

LAKOFF George
1987 *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind* Chicago & London: University of Chicago Press.

MOYLE Richard
1995 Singing from the heart. in Linda Barwick, Alan Marett and Guy Tunstill (eds.): *The Essence of Singing and the Substance of Song. Recent Responses to the Aboriginal Performing Arts and other Essays in Honour of Catherine Ellis.* Oceania Monograph 46- Sydney: University of Sydney.

RIPS J. Lance
1975 Inductive judgments about Natural Categories. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 14: 665-81.

ROSCH Eleanor (Eleanor Heider)
1973 Natural categories. *Cognitive Psychology* 4: 328-350.
1977 Human Categorization. In *Neil Warren (ed.): Studies in Cross-Cultural Psychology.* London: Academic Press.

STREHLOW Theodor George Henry
1955 Australian Aboriginal Songs. *Journal of the International Folk Music Council* 7: 37-40.
1968 *Aranda Traditions.* New York: Johnson Reprints.
1971 *Songs of Central Australia.* Sydney: Angus and Robertson.

WILL Udo
1997 Two types of octave relationships in Central Australian Aboriginal Music. *Musicology Australia* XX: 4-15.
WILL Udo & ELLIS Catherine J.
1996 A re-analysed Australian Western Desert Song. *Ethnomusicology* 40/2: 187-222.

RÉSUMÉ

Depuis les débuts de l'»émicisation» des sciences ethniques, une tendance à l'impérialisme interdisciplinaire s'est développée dans laquelle la stratégie émique nie délibérément la validité de toute option de recherche alternative. De nombreux ethnologues soutiennent, par exemple, que les enquêtes dans le domaine de la culture humaine ne peuvent se définir qu'en termes émiques, c'est-à-dire seulement en référence à la façon dont les gens en parlent, négligeant ainsi , ou interprétant de façon erronée, les théories originales élaborées par K. Pike, qui indiquait pourtant des techniques permettant l'identification d'unités émiques non verbales. La cause émique est devenue criarde, insistante, marquée par un esprit de chapelle et beaucoup des analyses formelles de la «nouvelle ethnographie», y compris l'ethmomusicologie, ont un relent de scolastique.

Sans contester la contribution des ethnolinguistes à certains domaines des sciences ethniques, j'aborde deux points critiques: les ethnosémanticiens semblent avoir du mal à tenir compte du fait que dans les répertoires culturels de l'homme plus nombreux sont les domaines dérivant leur ordre sémantique de l'ambiguïté et de la variation que ceux dont l'ordre reflète l'uniformité et le consensus. Deuxièmement, étant donné leur intérêt pour le comportement verbal, ils ont du mal à voir l'importance d'un autre comportement, non verbal, et de ses manifestations structurelles.

Des preuves de nature tant logique qu'empirique dans différents domaines des sciences humaines indiquent que les règles émiques du comportement, en particulier du comportement verbal, ne constituent qu'une aide limitée pour comprendre les phénomènes étiques dans de nombreux sous-systèmes sociaux-culturels.

ABSTRACT

And when they say nothing about it?... *Since the beginning of «emicization» of ethno sciences, there has been a tendency of intradisciplinary imperialism whereby the emic strategy deliberately denies the validity of alternative research options. There is the insistence of many ethno scientists that inquiries into the field of human culture is only definable in emic terms, and that means, only with reference to the way people talk about it - in negletgt or misinterpretation of K. Pike's original elaborations (he even outlined operations for the identification of nonverbal emic*

units). Emic commitments have become blatant, insistent and parochial and there is an air of scholasticism or of arm chair detachment about much of the formal analysis of the « new ethnography » including ethnomusicology.

Not denying the scientific credentials ethnolinguistics has brought to certain domains of the ethno sciences, I am going to discuss two critical aspects: Ethnosemanticists don't seem to be able to cope with the contingency that in human cutural repertoires there may actually be more domains which derive their salient semantic order from ambiguity and variation that there are domains whose orderliness reflects uniformity and consensus. Secondly, due to their fixation on verbal behavior, they are unable to see the importance of other, non-verbal behavior and its structural manifestations.

Evidence of both logical and empirical nature from many different quarters of humanities (human sciences) indicate that emic rules of behavior, especially verbal behavior, are a poor guide to significant etic regularities in many a socio-cultural subsystems.

ENTRETIENS

ÊTRE DEDANS OU ÊTRE DEHORS
Entretien avec Jean During

Sylvie Le Bomin

Jean During a poursuivi parallèlement une formation musicale (guitare et musique de chambre) et philosophique. Après un séjour de neuf ans en Iran, il rentre en France et intègre le CNRS où il est Directeur de Recherche depuis 1989. Cette longue insertion au sein de la culture persane et sa formation philosophique lui permettent de réfléchir sur les musiques traditionnelles d'une manière tout à fait personnelle. C'est-à-dire d'un point de vue technique et musicologique bien sûr mais aussi sur des thèmes plus généraux : soufisme, musique et mystique, transe et, dernièrement, sens de la tradition dans l'Orient musical.

Chercheur éclectique, il parcourt l'Asie Centrale à la recherche de maîtres et de musiciens dont l'art le fascine et dont le discours le passionne, s'attachant à percer les mille et un petits et grands secrets de leur musique, comme s'il cherchait celui qui lui demeurerait incompréhensible. Ces musiques, il ne se contente pas de les observer de l'extérieur mais il en est aussi un interprète confirmé (1979 : Prix de *setâr* du concours Bârbat de la Télévision Nationale Iranienne), son instrument de prédilection étant la vièle baloutche *sorud*, dans le style de Karachi.

C'est sur cet aspect de sa démarche, celle sur laquelle il est très rare de l'entendre s'exprimer, que j'ai voulu l'interroger. Ceci l'a conduit à évoquer son expérience personnelle en la mêlant aux témoignages qu'il a recueillis de ses maîtres pour permettre au lecteur de mieux comprendre ce qui génère la production musicale, dans la culture elle-même tout autant que dans la pensée des musiciens. Cette approche donne à Jean During une vision extrêmement large des problématiques qu'il aborde tout en ménageant une perspective humaniste à sa démarche.

S. L. B.

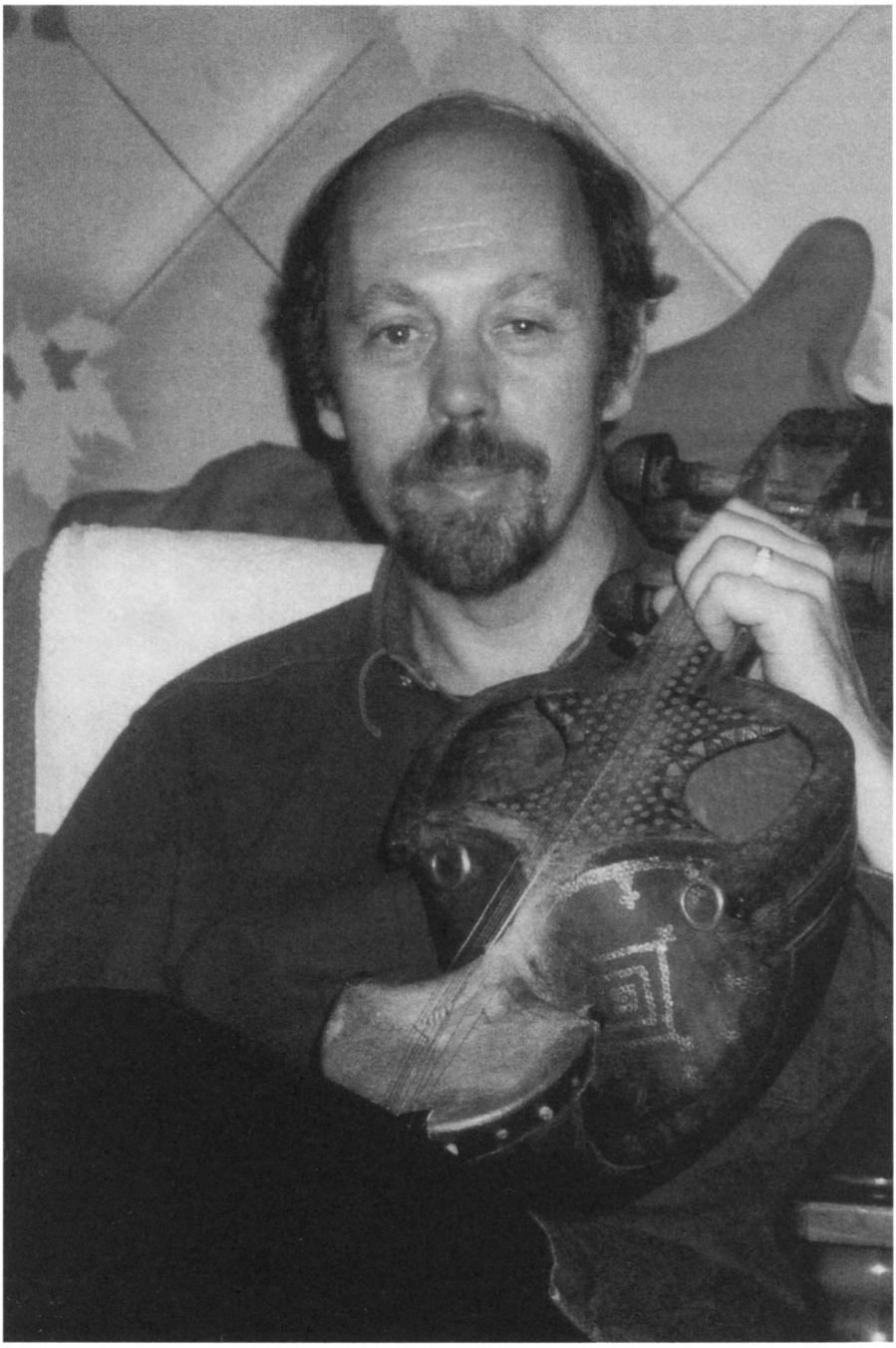


Fig. 1 : Jean During avec son *sorud*. Photo : Cloé.

Quelle est la place d'un musicien d'origine occidentale au milieu de musiciens et de mélomanes orientaux ? Peut-il être reconnu comme musicien à part entière au sein de sa communauté d'adoption et quelles sont les difficultés qu'il rencontre ?

Il faut d'abord adhérer au système. De ce point de vue, il n'y a pas de différence entre un musicien occidental voulant apprendre une musique orientale et un natif. Ce dernier peut très bien rester étranger au système, par exemple s'il n'a pas véritablement la vocation ou si la musique qu'il veut apprendre est trop éloignée de son environnement musical d'origine. Par ailleurs, on n'est pas obligé d'être un virtuose pour être crédible, il suffit d'être un musicien honnête.

Ne faut-il pas tout de même être intérieurement habité par une musique pour lui donner vie, ou y a-t-il d'autres paramètres qui entrent en jeu pour valider une pratique musicale ?

Le premier principe est qu'une musique doit avoir un public. S'il y a des gens qui aiment t'écouter, ta pratique est validée. Après il faut affiner et voir qui sont ceux qui constituent ton public, et si leur avis compte ou non. Remarque que cela vaut pour les interprètes autant que pour les ethnomusicologues. Bruno Nettl définit le champ de notre discipline comme « toute musique ayant un public ». Il semble difficilement imaginable d'aller étudier la pratique d'un musicien totalement isolé et que personne n'écoute. Un soir à Istanbul, j'ai entendu un musicien dans la rue qui jouait d'une sorte de vièle. Cela ressemblait à de la musique turque du nord, mais avec quelque chose d'étrange. En m'approchant, je me suis rendu compte qu'il était dérangé : au lieu d'un langage musical, c'était de la glossolalie. On pourrait dire que c'est intéressant aussi et digne d'être étudié ; cependant, je ne pense pas que cela relève de notre discipline, mais davantage de la psychiatrie.

Tu peux adhérer au système de différentes manières. Les auditeurs aussi peuvent te percevoir de différentes manières, parfois biaisées par des préjugés : comme tu n'es pas issu de cette culture, tout ce que tu feras qui ne sera pas tout à fait conforme aux attentes du public sera mis sur le compte de ta singularité. Dans ce cas, tu ne te démarques pas comme un autochtone peut vouloir se démarquer, mais « par essence », parce que tu es un étranger. C'est ce qui m'est arrivé au début, lorsque je me suis mis à la musique persane. Certains disaient que je jouais comme un Européen : bonne technique, mais froid. Ce qu'ils n'avaient pas compris, c'est que la technique, je l'avais presque dès le début, mais qu'il fallait du temps pour que j'intègre le système afin d'être à l'aise et « chaud ». Je leur ai répondu que je jouais simplement comme un élève, et qu'il fallait qu'ils me laissent du temps... La réciproque est vraie : si un Oriental veut jouer du Bach, il pourra aisément surmonter les difficultés techniques mais il lui faudra du temps pour trouver le style adéquat. Certains disaient que je n'y arriverais jamais et d'autres disaient que j'y arriverais...

Et maintenant, disent-ils que tu y es arrivé ?

Là, il y a deux tendances. D'un côté il y a les maîtres qui sont objectifs et qui reconnaissent la valeur d'une compétence. De l'autre, un certain public, qui pense que la musicalité est innée et qu'elle s'obtient naturellement. Les maîtres savent aussi distinguer l'imitation de surface et l'esprit qui habite un musicien. Un jour à Téhéran, trois musiciens et connaisseurs m'ont demandé de jouer un peu, ainsi qu'à un étudiant d'Extrême-Orient qui faisait une licence de musique «option» persane. En bon étudiant, il avait mémorisé le répertoire et respectait le style. Ils nous remercièrent tous les deux, mais lorsque l'autre s'en alla, ils dirent qu'il y avait un monde entre son jeu et le mien. J'étais très gêné et je ne comprenais pas pourquoi ils faisaient une telle distinction entre nous deux. Plus tard, certains maîtres m'ont dit que mon style était plus persan que celui de tel ou tel artiste natif. C'était tout ce qui comptait pour moi: l'autre jouait mieux, d'accord, mais moi j'étais vraiment dedans. Une autre fois, on était en train de défendre X, un collègue musicologue, auprès d'un maître turc qui lui déniait toute compétence scientifique dans son domaine. J'avais en main un *'ûd*, instrument dont je ne joue pas, mais, comme cela arrive souvent, tout en bavardant j'égrenais distraitement quelques motifs dans le style approprié. Le maître turc m'arrêta alors et dit: « Si ton musicologue est capable de faire les trois notes que tu viens de faire, alors j'accepte tout ce qu'il dit». Il avait eu le dernier mot.

A ce propos, il y a également une anecdote fameuse concernant Arthur Rubinstein, invité comme membre du jury à un concours de piano. Tout le monde attribue des notes et au bout d'un moment on s'aperçoit qu'il ne donne que vingt ou zéro. Avec mille précautions, on lui demande de nuancer son jugement. Il refusa en se justifiant en ces termes: «soit ils jouent du piano, soit ils n'en jouent pas».

Évidemment des auditeurs nationalistes m'auraient rejeté de même, estimant d'emblée qu'il est impossible pour un étranger d'accéder à leur musique. Cependant, il ne faut pas généraliser. Cette intolérance ou xénophobie culturelle épargne certaines nations. En Turquie par exemple, même si dans ce siècle on a cherché à expurger la composante non turque, tout le monde sait bien que le patrimoine musical est entre autre l'œuvre de compositeurs arméniens, grecs, juifs ou tsiganes, et qu'il peut tout aussi bien être interprété par des musiciens de ces différentes cultures ou d'autres. Il y a eu des brassages de population très importants si bien qu'on ne s'occupe pas de l'origine ethnique des uns et des autres pour ce qui concerne la musique. Ainsi, je ne pense pas que les Occidentaux qui abordent la musique turque aient de problème particulier.

Comment la différence entre le fait d'avoir intégré le système ou pas se manifeste-t-elle ?

Cela peut se rapporter à la question de savoir ce qui fait la différence entre un bon musicien, un maître et un génie. Peut-être que cela tient au niveau de la créativité. En général, on estime davantage celui qui est plus créatif, mais la connaissance peut également être un critère. Au cours d'une conversation, on émettait un jugement dubitatif sur un musicien turc, mais un maître a fait valoir que celui-ci

Fig. 2 : Jean During avec le musicien baloutche Karim Baksh Nuri. Photo Hoseyn, 1993.

connaissait quand même plus d'un millier de chants par cœur. Pour lui, l'étendue du savoir était un critère. Dans le système turc, si un étranger est en mesure de mémoriser trois mille pièces, je suis certain que tout le monde le respectera. Dans d'autres cultures, ce sera autre chose. Pour les Tadjiks, un grand barde est celui qui impose son style et qui finit par être imité. Le style fait l'identité de celui qui l'invente. C'est quelque chose à quoi nous, Européens, sommes sensibles. On aime reconnaître un artiste à son style.

Quelle est l'origine de ton investissement personnel dans ces musiques ? Tu aurais très bien pu te contenter de les étudier du « dehors », de garder tes distances par rapport à ton objet d'étude. D'ailleurs les ethnomusicologues orientalistes qui travaillent en Orient sont nombreux à pratiquer un instrument, et qui plus est, pas toujours à un niveau amateur.

Je crois que c'est parce qu'avant tout, ils aiment leur musique : beaucoup sont venus à l'ethnomusicologie par le biais de la pratique. De la même façon que les musicologues ont choisi cette discipline parce qu'ils ont joué d'un instrument dans leur jeunesse. De plus, la pratique d'un instrument est un angle d'attaque privilégié qui permet d'avoir une prise sur la musique. Il y a des choses qui ne se

comprendront jamais en décortiquant un enregistrement. Il faut dire aussi que ce ne sont pas des musiques très éloignées des nôtres. Je trouverais plus étonnant qu'un Occidental (ou un Arabe ou un Indien...) puisse chanter des épopées japonaises en s'accompagnant au *biwa*. Ceux qui jouent du *guqin* ont fait un pas beaucoup plus grand, car l'esprit de ces musiques me semble bien plus ésotérique et plus difficile d'accès que celui des musiques du Moyen-Orient ou de l'Inde.

Tu sembles distinguer des degrés dans la difficulté d'appréhension de ces musiques. Mais la difficulté ne vient-elle pas aussi du fait que tu t'orientes vers quelque chose qui, a priori, n'est pas de ta culture et par rapport auquel tu es «dehors» comme tu dis. Est-ce ce que tu veux dire ?

Certains maîtres iraniens disent que leur musique est un «art de paresseux», disons de «dilettante» pour être gentil. Selon eux, il est plus profitable de passer son temps de façon agréable et de jouer deux ou trois heures par jour que de travailler toute la journée comme pour certaines musiques. Ils considèrent que le travail tue la musique. J'aime bien ces cultures où l'on favorise l'amateurisme, c'est-à-dire le fait de ne pas être dépendant de son art ou d'un public, mais de préserver une forme d'authenticité, de fraîcheur d'inspiration que l'on retrouve en jouant entre amis, en dilettante. Ces maîtres opposaient cet aspect de leur pratique musicale à celle de la musique indienne où il y a une forte concurrence, exigeant un professionnalisme total. D'ailleurs, pour plusieurs pays d'Orient, la musique indienne est considérée à juste titre comme le «summum».

Toute musique demande quelque chose de particulier qui change peut-être avec les époques. J'ai discuté des heures durant avec des musiciens turcs qui essayaient de rejouer d'anciens répertoires très curieux pour eux, car contrairement aux œuvres qu'ils jouent habituellement, les airs anciens évoluent sur un ambitus restreint et donnent l'impression de tourner en rond. Ils étaient face aux mêmes problèmes que les pianistes occidentaux qui se sont retrouvés la première fois devant des pièces de Couperin ou de Rameau et qui estimaient cela pauvre. Quant à moi, je retrouvais dans ces pièces quelque chose de la musique persane, et j'arguais qu'il ne fallait pas les interpréter dans le style des airs du XIX^{e} ou du XX^{e} siècle. Il fallait davantage travailler l'ornementation et accorder une grande importance au toucher, aux microcontrastes: certaines notes sont précédées ou suivies comme une ombre de trois ou quatre légères et brèves; il y a des alternances très rapides de *forte* et de *piano*, la basse doit être syncopée, etc. Ils avaient du mal à comprendre, pourtant ce n'était pas mes idées personnelles, mais ce que j'avais appris des styles orientaux et des maîtres iraniens qui avaient toujours attiré mon attention sur ces détails. C'est grâce à ces secrets de l'ornementation qu'une petite ritournelle devient une musique «cosmique» comme le dit Deleuze.

J'ai pénétré au cœur de la musique orientale en m'attachant aux détails de l'interprétation. Je n'ai pas un grand répertoire parce que j'ai commencé trop tard et que je fais d'autres choses que de la musique. Je ne suis pas un grand créatif et j'improvise banalement. Mais le fait d'avoir touché ces détails qui, pour les mélomanes, donnent au système musical toute sa pertinence, a été mon meilleur atout.

Et pour la musique baloutche, comment cela s'est-il passé ?

La musique baloutche est faite de petites ritournelles très symétriques, en questions et réponses, et là encore, c'est plus à l'art et à la manière d'interpréter que tu seras jugé. Le travail du musicien, c'est de les tourner de telle manière que l'on ne s'ennuie jamais. On se demande parfois comment il fait. C'est assez magique parce que l'on est à la fois face au côté obsessionnel de la répétition et en même temps on ne ressent pas l'ennui qui devrait se dégager de la répétition. On est toujours en train d'écouter l'essence de cette répétition avec à chaque fois une délectation supplémentaire. On savoure la substance musicale la plus simple: un petit motif de trois ou quatre notes avec un petit rythme. Mais attention... ici également, il y a beaucoup de subtilités: dans le rythme, l'ornementation, les fines variations. (cf. During 1997b) Les bons musiciens trouvent toujours le moyen d'échapper à la banalité de ces ritournelles. C'est fabuleux d'avoir autant de plaisir avec quelque chose d'apparemment aussi simple. Il y a là un paradoxe qui t'arrache à quelque chose. La seule façon d'échapper à ce paradoxe est de passer à un autre plan mental. C'est peut-être un des secrets de l'effet de cette musique, qui a quand même été conçue pour la transe, même si elle se joue pour le plaisir esthétique aussi.

Quel est le rapport à l'émotion dans tout cela ? Quel est l'état émotionnel de l'instrumentiste ?

Le principe est qu'on ne peut pas donner du plaisir si on n'en prend pas soi-même en jouant. C'est impressionnant de voir à quel point mes amis Baloutches de Karachi sont contents de prendre un instrument. Bien qu'ils soient professionnels, ils ne manquent aucune occasion de jouer ensemble. Cela se voit à l'expression bienheureuse de leur visage lorsqu'ils écoutent ce qu'ils font. Le plaisir qu'ils ont également à s'entendre mutuellement montre à quel point cet état est communicatif. J'ai eu le même sentiment en Azerbaïdjan, à Bakou, avec une musique «ritournellique» comme celle des Baloutches: des petits motifs que l'on travaille, que l'on répète en les ornant avec beaucoup de finesse dans les coups de plectre. Le grand maître de cet art est Edalat Nasibov, joueur de *saz* azerbaïdjanais... Il est une véritable légende vivante et je le connaissais seulement par des disques ou des témoignages de musiciens. J'avais enregistré un de ses imitateurs ou élèves «à distance» qui avait appris à jouer comme Edalat en l'écoutant à la radio et par les cassettes. Il m'avait beaucoup impressionné, mais lorsque j'ai rencontré Edalat en personne, j'ai compris le monde qui séparait le modèle de sa copie. C'était toute la différence entre ce que j'évoquais plus haut, à savoir entre une interprétation «lambda» et l'interprétation créative, grâce à laquelle la ritournelle commence à prendre des proportions étonnantes. Edalat est arrivé à minuit après un long voyage en bus. J'ai proposé de lui servir un petit remontant, pour qu'il soit dans de bonnes conditions pour jouer. On m'a répondu que ce n'était pas nécessaire et que dès le premier coup de plectre, il était dans un état second (précisons qu'il s'agit de musique «profane» et non pas mystique). Effectivement, il a annoncé ce qu'il allait jouer, a levé son *saz* comme s'il visait le

ciel avec son manche, a fermé les yeux et, au premier coup de plectre, son visage a pris une expression extatique. Cela a duré deux heures et demie. D'une pièce à l'autre il s'arrêtait, fumait sa cigarette, s'accordait soigneusement, et cela repartait. Tout le monde peut comprendre qu'il est un très grand maître. Quant à l'imitateur qui, de loin, avait magnifiquement reproduit les mélodies du répertoire, il lui manquait deux choses fondamentales: il n'y avait pas d'ivresse dans sa musique (et donc dans sa propre perception de ce qu'il faisait) et il n'avait pas ce rapport physique intime avec l'instrument qui avait fasciné les trois personnes qui, ce soir-là, écoutaient pour la première fois Edalat Nasibov. Ce rapport physique à l'instrument est primordial dans certaines cultures. Ce n'est pas pour rien que les bardes du Khorassan disent qu'il faut être gaucher pour jouer du *dotâr* pour que la caisse soit serrée contre le cœur. Les Azerbaïdjanais ne distinguent pas tant leur *târ* du *târ* persan par le nombre de cordes ou la forme de la caisse, que par la position de jeu: eux le tiennent contre la poitrine, la caisse soutenue par l'avant-bras droit, alors qu'en Iran on le pose loin des oreilles et du cœur, sur la jambe. Nasibov changeait constamment de position en accord avec la musique, parfois le manche était en l'air, d'autre fois il était à l'horizontale, d'autre fois encore il collait son oreille contre la caisse. Il devait avoir une demi-douzaine de positions qui changeaient en fonction de la musique.

Quelles sont les fonctions de ces musiques vis-à-vis du public ? Qu'est-ce que le public attend du musicien ?

Dans ces musiques, il faut quelque chose qui amène l'ivresse, le *tarab* des arabes... Il faut une porte d'entrée. (C'est peut être pour cela que les musiciens sont si portés sur les stimulants). L'instrument peut jouer ce rôle. Le luth de Nasibov est vraiment conçu pour faire exploser la tête: des cordes métalliques tendues sur une large table en bois dur, des harmoniques aigus et des sons qui ne ressemblent à rien de ce qu'on entend dans la nature, qui sont totalement antinaturels. En Asie intérieure, on recherche quelque chose de très sensoriel qui émerveille l'oreille, et même la voix est surtout prisée dans les registres aigus. Cette recherche systématique est sûrement à mettre en relation avec les changements de position de jeu qui permettaient, dans le cas de ce musicien, de tirer le meilleur parti de l'instrument. Quand le patient entre en transe, dans les rituels baloutches, il «se recharge» en approchant sa tête tout près de la vièle, dont le son est aussi enivrant, afin d'en prendre «plein les oreilles». Les derviches arrivent à la transe par d'autres techniques, comme la litanie, la respiration, grâce à quoi la musique peut être répétitive sans empêcher l'ivresse.

On revient donc au fait «d'être dans le système ou non», mais cette fois-ci par le biais du corps. On demandait à un percussionniste oriental à quel signe on pouvait immédiatement reconnaître la différence entre un maître et un très bon musicien. La première idée qui lui vint à l'esprit était que le bon doit se chauffer petit à petit, alors que le maître est tout de suite en pleine possession de ses moyens. Cela veut dire qu'il est toujours dedans, qu'il n'en sort jamais et que, par conséquent, il n'y a pas pour lui d'opposition entre dehors et dedans. Je peux aussi citer

l'exemple de 'Asgari, le maître de chant persan qui, par un jeu d'ornementation, parvenait à passer insensiblement d'un mode à un autre en quelque notes seulement. En l'entendant, un autre maître expliqua que c'était là le résultat de cinquante années d'immersion totale dans la musique. Quand on dit immersion dans la musique, cela veut dire que tout au long de la journée, il n'en sortait jamais, et que la nuit, il entendait en rêve des mélodies qu'il chantait le lendemain.

Cela semble être une véritable métamorphose pour le musicien, cela en fait un personnage à part...

Les musiciens qui se sont exprimés là-dessus ont bien expliqué qu'on parvient à un état de fusion dans lequel le geste devient facile, où le son devient meilleur, plus beau, plus plein, et sans effort. Alain Danielou, dont les théories des intervalles sont discutables, a remarqué que, quand les chanteurs sont profondément inspirés, ils chantent avec une justesse accrue. Dans cet état, les idées viennent, la musique change sans qu'on ait l'impression qu'elle sort de soi-même. C'est là qu'on rejoint l'idée de transe et le fait d'être habité.

Selon les modèles culturels, cela peut être par un «esprit», un être, ou bien une personne. Chez les Kazakhs, où la généalogie est importante – on ne peut pas être musicien si l'on a pas un ancêtre musicien – c'est l'ancêtre qui est cet esprit. Et l'ancêtre est synonyme de «dos», dans le sens physique et symbolique d'«appui», car chaque homme est le produit de ses ancêtres, lesquels constituent son appui, ce qui est derrière lui. Lorsque le musicien parvient à un certain état d'inspiration, on dit que «son dos brûle», ce qui a le sens premier d'ébullition, mais signifie aussi que les esprits de ses ancêtres se manifestent. Et cela tout le monde le sent: dès ce moment, il ne chante plus que des épopées (où on évoque aussi les âmes des ancêtres de la nation), et plus personne ne bouge. Ceux qui en ont été témoins disent que la voix devient tranchante comme un sabre, que les parois de la yourte se mettent à vibrer.

On sent que cela te passionne et te guide dans ton travail...

Les musiques que je préfère sont celles où quelque chose se passe, mais je ne dis pas qu'il n'y a pas d'autres plaisirs... Certains vont faire la fine bouche et objecter qu'on est ici dans l'esthésique, dans la délectation sensible... Il y a aussi un discours traditionnel qui déprécie cette approche; mais, bien qu'il existe des plaisirs plus raffinés, il doit forcément là aussi se passer quelque chose, et ce quelque chose reste à identifier. Car s'il ne se passe rien, c'est qu'on est dans l'académisme, dans l'imitation, dans le didactique, pas dans la création. En bref, c'est du placage, et l'on est «à côté de la plaque».

Ceci dit, je ne nie pas que, dans l'art des sons, il y a la possibilité d'une approche intellectuelle intéressante, de type «décoratif», qui puisse toucher d'autres nivaux et laisser la place à d'autres modes d'expression, mais il ne faut pas désigner toutes ces formes par le terme «musique». C'est par un abus de langage, par un manque de discernement et d'imagination, qu'on appelle musique tout ce

qui passe par l'oreille, ou du moins toutes vibrations plus ou moins organisées. Dans l'expression «faire de la musique», on englobe abusivement des formes radicalement différentes, correspondant à des activités sans rapport entre elles comme diriger un opéra, composer, travailler à l'IRCAM, chanter, conduire une séance de transe musicale ou jouer dans un gamelan. Tout cela mériterait vraiment d'être précisé, formalisé. Personne ne semble se poser la question. «Tiens, il fait de la musique... Tu es musicien? Oui, moi aussi» Cela ne veut rien dire. C'est comme si on nommait peinture tout ce qui se regarde... Au moins, il existe un terme général, «arts plastiques», et une large palette de spécialisations: l'architecture, le design, le graphisme, le dessin, les arts décoratifs, la peinture, la sculpture, etc. Quel est le rapport entre la Tour Eiffel et un frottis de Max Ernst? Aucun, sauf que les deux se regardent. Et bien pour moi il y a les mêmes différences au sein de ce qu'on appelle «la musique».

Que proposes tu alors?

Il faudrait prendre en compte la démarche cognitive et expressive fondamentale, et la nature du geste créateur. Qu'on ne nous fasse pas croire que le geste d'un compositeur sur ordinateur est le même que celui d'un joueur de *tabla*, et encore, en disant joueur de *tabla*, j'atténue le contraste, mais entre un chanteur azerbaïdjanais, un quatuor contemporain... Inversement, on serait étonné de découvrir des affinités profondes entre certaines musiques.

«Musicologie comparée» était une bonne formule car, tout en postulant que tout ça est de la musique, on se proposait de comparer. Au XIX^{e} siècle, au Conservatoire, on considérait Machault comme la préhistoire de la musique. Ensuite on a élargi le concept, ce qui était vital; mais maintenant, peut-être faudrait il nuancer et mieux distinguer ce que l'on fait.

Pour en revenir aux musiques traditionnelles et aux différents niveaux d'investissement et de considération...

Où se situe la difficulté, et plutôt où les gens de la tradition la situent-ils? Personnellement je suis toujours ébahi par la capacité de mémorisation de certains musiciens. J'ai voyagé beaucoup avec un musicien tadjik-ouzbek et, dans toutes les situations musicales, d'un répertoire à l'autre, à chaque fois, il pouvait prendre son *dotâr* et accompagner le musicien. Il n'y avait pas un air dans lequel il ne pouvait pas aussitôt se glisser de façon crédible. Peut-être qu'il ne maîtrise pas totalement ces pièces, mais, soit il les connaît quand même par cœur, soit il en possède la clef, une sorte de passe-partout qui lui donne accès à toute composition. Il y a aussi ces musiciens turcs dont j'ai parlé. Dans les textes ottomans, on présente un artiste en précisant: «cet éminent savant a composé mille pièces». C'est, paraît-il, le cas de l'Indien Ali Akbar Khân. A tout cela s'ajoutent au moins un millier de pièces qu'il connaît par cœur... Chez les bardes aussi, on trouve ce genre de phénomène. J'ai rencontré le barde tadjik Ziaev qui chantait 120 000 vers. Il y avait un Kazakh qui en a dicté 400 000. A ce niveau, le nombre

n'importe plus, il est possible qu'ils aient des clefs qui leur permettent de produire des vers ou des airs à l'infini tout en les mémorisant. C'est quelque chose qui me dépasse, qui dépassera toujours les musiciens amateurs de mon espèce.

Heureusement, dans d'autres cultures, les répertoires sont assez restreints. Alors, on demande autre chose au musicien, et cela peut être à notre portée.

Comment se passe ce travail de la mémoire. As tu travaillé sur ces questions de mémorisation ?

Il n'y a pas que l'aspect quantitatif. Dans la production musicale de ces traditions orales, il y a une anamnèse, un processus de remémoration dont Jérôme Cler parle dans sa thèse. La mémoire se présente sous forme de strates, la musique n'étant pas toute stockée au même endroit ni par unité. On mémorise quelque part une structure générale, tandis qu'une autre partie de la mémoire enregistre un rythme ou deux notes, etc. Et puis il y a aussi des pièces qui sont bien stockées, accessibles instantanément sans aucun problème.

Le fait que, dans le processus de production, la mémoire ne soit pas disponible instantanément n'est pas neutre. Il y a tout un travail d'anamnèse, consistant à se remémorer tout en jouant, si bien qu'on a l'impression que, quand la chose vient de très loin derrière, elle apparaît comme neuve à l'esprit. C'est le même sentiment que lorsque tu retrouves un objet que tu avais perdu depuis dix ans : c'est comme si on t'en faisait à nouveau cadeau. Donc, tu retrouves l'origine et par là même, la fraîcheur et la pureté. C'est ça la tradition. On redécouvre ce qui est derrière pour produire devant soi une nouvelle origine. Quand la musique apparaît de cette manière, c'est avec cette fraîcheur, dans la joie des retrouvailles, et en même temps avec des distorsions : le sentiment que ce n'était peut-être pas tout à fait comme ça... En apparaissant sous une autre forme, surtout pour les gens qui écoutent, elle aura un air de nouveauté, et sera perçue comme issue d'un processus créatif. Pour celui qui joue, il est non seulement important d'avoir l'impression de créer, mais aussi de sortir de la routine sous peine de susciter l'ennui. Ou alors, il faut trouver d'autres voies comme par exemple, l'ivresse du sens ; bref, il faut trouver un « truc » pour rentrer dans la musique, parce que l'oreille ne se laisse pas fasciner comme ça, immédiatement. Il faut éprouver un sentiment profond de quelque chose, être stimulé par les auditeurs ou par l'ambiance. Il faut un stimulus... La mémoire peut jouer ce rôle : se rappeler comment ça doit sonner.

Mais il n'y a pas de procédé technique qui permette de se plonger dans sa mémoire...

Non, il ne faut pas se donner pour but de se rappeler, et encore moins une technique, car si on fait « l'effort de... » on perd tout le côté transcendant de la chose. Il faut que cela vienne tout seul. Le plaisir le plus intense vient quand l'instrumentiste a l'impression que ce qu'il joue sort tout seul de l'instrument et que cela lui échappe. C'est parce que ça t'échappe, que c'est magique... Parce que c'est en dehors de ta volition, comme si cela venait d'ailleurs.

Il existe une forme de danger, alors, puisque l'on ne sait pas précisément où l'on va ?

Le danger, c'est pour l'élève moyen qui voudrait se lancer trop tôt et qui se casse la figure. Il y a l'exemple de ce joueur de *'ûd* arabe, très inventif et fin connaisseur, qui en plein concert s'est arrêté de jouer en expliquant qu'il avait perdu le chemin et n'arrivait plus à sortir de sa modulation pour revenir au point de départ. Normalement, c'est sans risque. Si on ne trouve pas de sortie, il faut faire tourner la ritournelle jusqu'à ce qu'apparaisse une solution.

Quelle est la signification symbolique de cette démarche ?

Il y a l'idée que par l'expérience on acquiert des principes qui n'ont jamais été exprimés clairement. Derrière l'accumulation de répertoires, il y a tout un travail d'analyse qui a été fait et qui permet de tirer ces fameuses lois. C'est un peu le même esprit que dans l'apprentissage de la poésie : comment devenir poète ? En Occident, on commence à écrire des vers parce qu'on a quatorze ans. En Orient, on commence par apprendre par cœur quelques milliers de vers, et alors le sens de la composition vient tout seul. Et pourtant c'est une poésie très technique sur une métrique d'origine arabe que les métriciens ont formalisée à partir de la pratique.

Et qu'en est-il de ce musicien qui est en mesure de pratiquement tout accompagner ?

Là, je me demande si ce n'est pas plutôt une connaissance empirique des principes de la musique, par la mémoire, par l'accumulation de pièces du répertoire, par analyse inconsciente. On peut penser que le musicien dispose pour commencer de certains repères comme la cadence, le rythme, le phrasé, les standards de construction, et qu'au fur et à mesure, il y a des indices qui lui permettent de s'y retrouver. Dans l'accompagnement vocal, la structure des vers lui sert de guide.

La mémorisation est une des phases de l'apprentissage. Quelles sont celles que tu as pu encore observer aussi bien dans celui des autres que dans le tien propre ?

La musique ne s'apprend pas seulement en l'écoutant. Il faut avoir été en présence des grands musiciens. Ainsi ce barde azerbaïdjanais qui avait appris par cœur les enregistrements à la radio était arrivé à un niveau remarquable ; mais s'il avait vu Nasibov, il aurait fait un saut extraordinaire. Parfois il suffit d'être dirigé, orienté correctement, et il n'est pas indispensable d'être un élève assidu. En ce qui me concerne, tu ne peux pas imaginer à quel point j'ai erré ! J'ai tout fait à l'envers ! Pas avec la musique persane parce que j'étais dans le milieu (encore que je m'y prendrais autrement maintenant), mais avec la musique baloutche... J'aurais dû davantage chanter, battre des mains, accompagner les autres, faire des choses simples et banales au lieu de venir par le haut, commencer un peu plus

Fig. 3: Au Xinjiang, avec des musiciens tadjiks. Photo: Sabine Trebinjac, juin 1988.

modestement afin d'asseoir le sens musical. Il aurait fallu perdre du temps au début pour en gagner ensuite. Ma musique était en lévitation, sans base et sans assise. Être posé, assis, c'est important.

Quand j'ai commencé la musique baloutche, c'était un petit hobby occasionnel pour moi. J'aimais beaucoup cette musique, ces ritournelles faciles, que tu retiens facilement, alors j'ai commencé à jouer de ce crin-crin (le *sorud*). A cette époque j'étais loin, en Europe, et le jour où je suis revenu sur le terrain, les musiciens baloutches m'ont entendu jouer et ont dit: «c'est pas mal, avec un mois de travail tu y arriveras». Et puis je suis revenu quelques années plus tard, et ils me disaient la même chose. Je pensais que je n'y arriverais jamais, et je ne comprenais pas ce qui «clochait».

Tu ne savais pas où tu devais arriver ?

C'est cela, jusqu'au jour où j'ai pu prendre mon temps et filmer en vidéo. Et ce fut là le premier choc: il fallait reprendre toute la technique de l'archet, parce que c'était la base. A partir de là, ça a commencé à donner quelque chose, mais sur certains airs, j'étais toujours légèrement à côté de la plaque, jusqu'à ce que je passe une semaine avec un Baloutche à jouer et à discuter, et qu'en fin de compte il me dise: «Il y a quelque chose de bizarre dans ta façon de faire». Et là, j'ai compris que non seulement les 3 temps sont des «pseudo 3 temps» (à trois valeurs

inégales, que j'appelle rythme «ovoïde») mais que les Baloutches placent le premier temps là où tout auditeur normal perçoit le troisième (brève/longue au lieu de longue/brève). J'avais repéré que certains «trois temps» se tordaient en 10 temps, mais que le rythme de base était «brève/longue», je n'y croyais même pas. Il a fallu que mon musicien joue sur un ordinateur et une boîte à rythme, pour que je reconnaisse que je m'étais trompé et tous mes amis musiciens avec moi. Donc tu vois qu'on ne peut se fier à l'oreille. C'est une mise en garde que j'adresse aux ethnomusicologues qui travaillent sur des magnétophones à vitesse réduite. D'accord, c'est bien utile dans certains cas; mais dans d'autres, ce n'est pas par cette voie qu'ils arriveront à comprendre.

Donc la pratique est indispensable.

Pas forcément, mais dans certains cas comme celui-là, oui. Et puis il y a la gestuelle: comment doit-on se sentir en soi quand on joue. Et c'est aussi ça que les connaisseurs sentent, et sur cela qu'ils te jugent.

Qu'est ce qui te fait penser qu'un magnétophone à vitesse variable ne t'aurait pas permis de comprendre ces subtilités rythmiques ?

Cela m'étonnerait; mais puisque tu insistes, développons ce point. Jusqu'à présent, je n'ai jamais vu d'exception à cette erreur de perception. J'ai travaillé avec des percussionnistes professionnels, des maîtres de rythmes orientaux, et je leur ai expliqué la chose: «Écoute bien: *bum tac tac*, *bum tac tac*, capte le feeling, pense en 5/8, ralentis, etc...» Ils essayaient et il n'y arrivaient pas. Parfois, cela a pris des jours, ou tout d'un coup ils y arrivaient; mais quand on recommençait un peu plus tard, ils avaient perdu le «truc», et tout était à refaire. J'étais sidéré. Comment quelque chose d'aussi simple était-il impossible à reproduire ? Ou, s'ils le répètent une fois, deux fois, trois, fois je leur dis: «Ça y est, tu le tiens, ne le lâche pas» et, après vingt secondes, c'est perdu à nouveau. Ce n'est même pas lié à l'instrument ou au geste, parce que j'ai fait la même triste expérience avec des musiciens de cultures voisines comme ce professeur de *dotâr* ouzbek qui est habitué aux rythmes que j'appelle «ovales». A force de s'exercer, il est laborieusement arrivé à approcher la chose. Mais le jour du concert, il a complètement perdu le truc et il a enfermé la musique dans une routine de trois temps, comme une vulgaire valse.

Ici tu parles de reproduction du rythme, mais un appareil à vitesse variable, te permettrait de le reconnaître.

Peut-être, mais la vraie question est: pourquoi ils ne le saisissent pas, pourquoi ils n'entendent même pas la différence entre ce qu'il font complètement de travers et ce qu'il leur arrive de faire juste. Tous les professionnels avec qui j'ai abordé ce genre de rythme sont passés à côté. Le seul qui avait remarqué quelque chose, c'était Jérôme Cler parce qu'il a une grande pratique des rythmes asymétriques.

Et ne crois pas que j'exagère l'importance de ce que certains ont qualifié «de détails dont on se fiche, du moment que la carrure est symétrique», parce que pour les natifs, ce *groove* est hyper-pertinent. Quand un accompagnateur ne le rend pas, on lui arrache le luth des mains et on le donne à un autre. J'ai même vu un homme en transe faire ce geste, parce que le rythme était mou et l'empêchait de décoller.

Renoir a dit que le divin se manifestait dans les petits détails. Je me passionne pour les grands thèmes généraux, mais j'aime aussi beaucoup regarder les choses à la loupe.

Principales publications de Jean During

Livres

1984 *La musique iranienne, tradition et évolution.* Paris: Editions Recherches sur les Civilisations.

1988a *Musique et Extase, l'audition mystique dans la tradition soufie.* Paris: Albin Michel.

1988b *La musique traditionnelle de l'Azerbâyjân et la science des muqâms* . Baden-Baden & Bouxwiller: Valentin Koerner.

1989 *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran.* Paris-Téhéran: Institut Français de Recherche en Iran.

1991a *Introduction à l'étude de la musique ouïgoure.* Bloomington: Indiana University Press (en collaboration avec Sabine Trebinjac).

1991b *Le répertoire-modèle de la musique persane. Radif de târ et de setâr de Mirzâ 'Abdollâh.* Téhéran: Sorush.

1991c *The Art of Persian Music.* Washington: Mage Publishers (avec la participation de Zia Mirabdolbaghi et Dariush Safvat).

1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.* Lagrasse: Verdier.

1998 *Les musiques classiques d'Asie centrale, l'esprit d'une tradition.* Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud

Articles récents

1992a «The organization of rhythm in Baluchi trance music», *in: European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel,1992: 282-302.

1992b «L'oreille islamique. Dix années capitales de la vie musicale en Iran 1980-1990». *Asian Music* XXIII/2: 135 -164.

1992c «What is Sufi Music?», *in: The Legacy of Mediaeval Persian Sufism*, ed. by Leonard Lewisohn, Foreword by Dr. Javad Nurbakhsh, Introduction by Seyyed Hoseyn Nasr. London-New York: Khaniqahi Nimatullahi Publications, 1992: 277-287.

1992d «Systèmes acoustiques et systèmes métaphysiques», *in* Hughes Dufourt, Joël-Marie Fauquet, François Hurard: *L'Esprit de la Musique.* Paris: Klinsieck: 177-184.

1992e Divers articles pour l'*Encyclopaedia Iranica.*

→ 1993a «Musique, nation & territoire en Asie Intérieure». *Yearbook for Traditional Music* 25: 29-42.

1993b «The sacred music of the Ahl-i Haqq as a means of mystical transmission», *in: Saints and Sainthood in Islam.* Berkeley: 27-42.

1994a «Le grincement de la porte du paradis la double structure du phénomène musical dans la culture islamique», *in: Gott ist schön und Er liebt die Schönheit, Festschrift für Annemarie Schimmel.* Berne: Peter Lang: 153-179.

1994b «Question de goût: l'esthétique comme lieu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 7: *Esthétiques*: 27-49.

1994c Article «Aserbaidschan». *Musik in Geschichte und Gegewart.* Kassel: Florian Noetzel. 12 p.
1995a «Vers et mélodie, récitation et chant. Eléments du dossier persan in *Pand-o soxan*», *in* Christophe Balaÿ, Claire Kappler, Ziva Vesel: *Mélanges offerts à Charles Henry de Fouchécour.* Paris: IFRI-Peeters: 95-115.
1995b Article «samâ'» *Encyclopédie de l'Islam.*
1995c «Koerdische Muziek». (Introduction à la Musique kurde, brochure en hollandais). Amsterdam: Rasa / Kulsan: 37.
1995d «Carnets de voyage au Moyen-Orient», *in: La musique et le Monde. Internationale de l'Imaginaire.* Paris: Maison des Cultures du Monde / Arles: Actes Sud: 115-144.
1996a «Musique et rite, le *samâ'*», *in:* Gilles Veinstein, éd.: *Les voies d'Allâh.* Paris: Fayard: 73-88.
1996b «Territorialité et territorialisation de l'espace musical musulman», *in*: Mohammed Ali Amir Moezzi: *Lieux d'islam.* Paris: Autrement: 321-331.
1996c «La maîtrise du feu dans le *jam* Ahl-e Haqq», *in: Actes du Colloque International sur les Bektashis et les ordres apparentés.* Paris: EPHESS.
1997a «La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari», *in*: Mohammad Ali Amir-Moezzi, éd.: *Le voyage initiatique dans l'islam.* Paris: EPHE.
1997b «Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle». *Cahiers de musiques traditionnelles* 10: *Rythmes*: 17-36.
1997c «Hearing and understanding in Islamic gnosis». *The World of Music* 2/1997: 127-137.
1997d «African winds and Muslim djinns. Trance, healing and devotion in Baluchistan». *Yearbook for Traditional Music* 29: 39-56.
1997e «Le système des offrandes dans la tradition Ahl-e haqq», *in* Barbara Kellner-Heinkele, ed.: *Syncretic Religious Communities in the Near East.* Berlin: 39-56.
1997f «The Baluchi Zahirig as a Modal Landscape and the Emergence of a Classical Music», *in* Jürgen. Elsner & Risto. Pekka Pennanen, ed.: *The Structure and Idea of Maqâm.* Tampere: University of Tampere: 39-63.
1998a «La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne», *in: La représentation du temps au Moyen-Age.* Royaumont: Colloques de Royaumont: 114-133.
1998b «A critical survey on Ahl-e haqq studies in Europe and Iran», *in: Religion, cultural identy, and social organization among Alevi.* Istanbul: Swedish Research Institute: 105-125.

Sous presse:
«Dimension symbolique et esotérique de la musique dans la culture musulmane», *in:* Pierre Lory, éd.: *Dictionnaire de l'ésotérisme.*
«Ahl-e haqq. Hierarchie cosmique et typologie spirituelle», *in:* Pierre Lory, éd.: *Dictionnaire de l'ésotérisme.*
«Science divine et science des hommes. Mesures d'intervalles et décalage épistémique dans la théorie de la musique persane, *in:* Ziva Vesel, éd.: *Les Sciences dans l'Iran ancien.*

Discographie sélective

1989a *Azerbaïdjan. Musique et chants des âshiq. Ashiq Hasan, Emran Heydari, Alim Qâsimov.* Collection AIMP XIX. VDE 613.
1989b *Azerbayjan. Musique traditionnelle.* Collection CNRS / Musée de l'Homme. Le Chant du Monde LDX 274901.
1990 *Turkestan Chinois/Xinjiang Musiques Ouïgoures.* 2 vol. (en collaboration avec Sabine Trebinjac). OCORA Radio France C 559092-93.
1992 *Baloutchistan. Musiques d'extase et de guérison.* 2 vol. OCORA Radio France C 580017-18.
1993a *Asie Centrale. Les maîtres du dotâr. Ouzbekistan, Tadjikistan, Turkmenistan, Khorâsân.* Collection AIMP XXVI. VDE 735.
1993b *Musique tadjike du Badakhshan* . Collection UNESCO. Auvidis D 8212.
1993c *Asie Centrale. Traditions classiques.* 2 vol. (en collaboration avec Ted Levin). OCORA-Radio France C 560035-36.
1993d *Azerbaïdjan. Alim Qasimov.* OCORA Radio France C 560013.
1994a *Ouzbekistan. Monâjât Yulchieva.* OCORA Radio France C 560060.
1994b *Kurdistan. Zikr et chants soufis.* 2 vol. OCORA Radio France 560071-72.
1995a *Zikr Naqshbandi of Turkestan.* In: *Trance 2.* Collection Musical Expeditions. Ellipsis Arts 4010.
1995b *Baloutchistan. Bardes du Makrân.* Buda Records 92633-2.

1996c *Iran. Le ney de Mohammad Musavi.* Buda Records 92645-2.
1997a *Azerbaïdjan. Le tar de Malik Mänsurv.* Buda Records 92696-2.
1997b *Tadjikistan. Tradition de Boukhara. Maqâm Navâ.* OCORA Radio France C 560102.
1997c *Ouzbekistan. L'art du dotâr.* OCORA Radio France C 560111.
1997d *Azerbaïdjan. L'art du Mugham. Alim Qasimov.* OCORA Radio France C 560112.
1997e *Turkestan. Komuz kirghiz et dombra kazakh* (avec la collaboration de Sabine Trebinjac). OCORA Radio France C 560121.
1998a *Turquie. Cérémonie du Djem Alevi* (en collaboration avec Jérôme Cler). OCORA Radio France C 560125.
1998b *The mystic fiddle of the proto-gypsies.* Shanachie 65013.
1998c *Azerbaïdjan. Le garmon d'Aydin Aliev.* Buda Records 92701-2.
1998d *Tadjikistan. Bardes tadjiks.* Collection AIMP LVII. VDE 974.
1998e *Love Songs and Trance Music. The Baluchi Ensemble of Karachi.* Shanachie 66016.

Sous presse:
1999a *Ouzbekistan. Grands maîtres du passé (1940-1965).* OCORA Radio France.
1999b *Turquie. Psalmodie coranique, par Kani Karaca.* OCORA Radio France.
1999c *Azerbaïdjan. Le kamântcha de Elshan Mansurov.* Buda Records.

Filmographie
1988 *Le târ et le setâr de Dariush Talâ'i.* 1h 40 de film vidéo commercialisé. Paris: CEMO, Institut National des Langues Orientales.
1998 *Safar dar vatan . Am Herz der Kurdistan.* Ecriture d'un film sur les derviches Qâderi du Kurdistan et participation au tournage. München: Tangram, Saam Schlamminger.

HOMMAGE

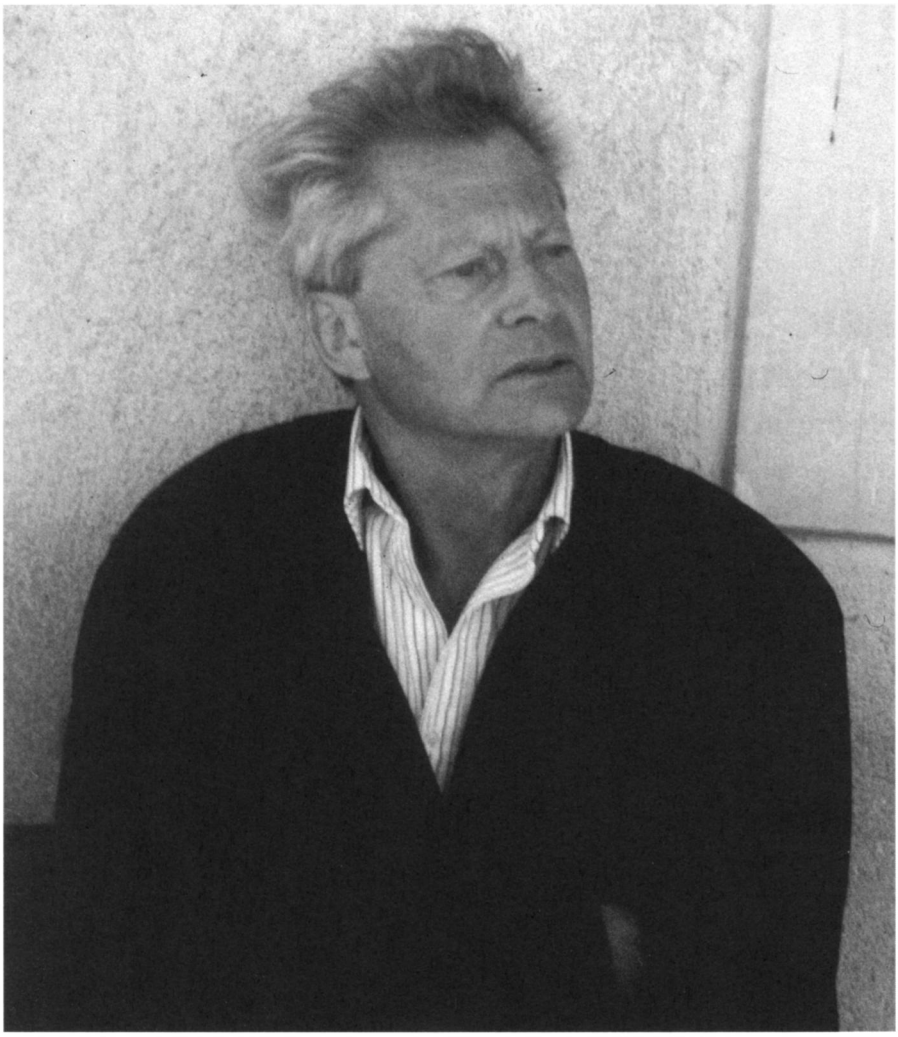
ÉRIC DE DAMPIERRE, UN ETHNOLOGUE PASSIONNÉ DE MUSIQUE
In memoriam

Marc Chemillier[1]

Éric de Dampierre est mort le lundi 9 mars 1998, à l'âge de soixante-neuf ans. L'ethnomusicologie perd un de ses amis les plus fidèles, en la personne de cet ethnologue africaniste passionné de musique qui a contribué de plusieurs manières au développement de la discipline. Sur le plan institutionnel d'abord, en tant que professeur à l'université de Paris X, il s'est efforcé d'intégrer l'ethnomusicologie au sein de la formation doctorale qu'il dirigeait. Par son travail d'ethnologue ensuite, il a apporté une contribution personnelle à l'ethnomusicologie, en introduisant dans cette discipline les germes d'une approche nouvelle, dont son dernier ouvrage *Une esthétique perdue* est le testament. Ce livre traite de la harpe dans la civilisation nzakara-zandé de République centrafricaine. Il s'agit d'un travail collectif, pour lequel Éric de Dampierre s'est entouré d'historiens de l'art étudiant la sculpture des manches de harpe, et d'un ethnomusicologue – l'auteur du présent hommage – étudiant la musique des harpistes. À partir d'analyses de la sculpture et de la musique, il se livre à un étonnant travail de « glose » dont le but est de tirer toute la substance des propriétés formelles qui sont mises en évidence. Cette expérience radicalement pluridisciplinaire, au sens fécond du terme, mène le lecteur par les détours d'un chemin creux, d'un *Holzweg*, à la rencontre d'une « esthétique » africaine. Nous allons tenter de décrire la genèse de ce livre en montrant comment il nous paraît ouvrir une brèche dans le champ de l'ethnomusicologie. À cette occasion, nous retracerons les principales étapes de la carrière d'Éric de Dampierre, en rappelant au passage quel a été son rôle dans le développement institutionnel de cette discipline.

---

[1] Je remercie Bernard Lortat-Jacob, Mireille Helffer, Olivier Kyburz et Annie Serbonnet pour leur aide dans la préparation de ce texte.



Éric de Dampierre. Photo x.

Né le 4 juillet 1928, Éric de Dampierre est bachelier en 1944, licencié ès lettres en 1946, licencié en droit l'année suivante, puis diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris en 1948. Après avoir effectué son service militaire, il part aux États-Unis poursuivre ses études à l'université de Chicago pendant deux ans, en 1950-1952.

Dès son retour, il se voit confier des responsabilités aux éditions Plon. Il avait le goût de la typographie raffinée. Il est nommé en 1952 directeur de la collection

Recherches en sciences humaines, dans laquelle il publiera trente-cinq volumes. Il fera paraître, entre autres, les traductions françaises de cinq ouvrages classiques de Max Weber, dont l'un traduit par ses soins, le premier tome d'*Économie et société*. En 1960, il crée avec Raymond Aron, Michel Crozier, Ralph Dahrendorf, et Thomas Bottomore, la revue *Archives européennes de sociologie*.

L'année 1954 a été un tournant décisif dans sa carrière. L'ORSTOM lui propose une enquête sur les causes de la dénatalité chez les Nzakara de République centrafricaine. Il part effectuer une première campagne en Afrique. «Cette année-là, nous vécûmes sans débotter», écrit-il dans *Un ancien royaume Bandia* (Dampierre 1968: 11). Désormais la route est tracée. Éric de Dampierre s'est «pris de respect pour les mécanismes de cette vieille société zandé, d'affection pour ses guerriers politiques, ses poètes intrépides, ses sorciers et ses devins de haute volée». L'enquête démographique restera inachevée (elle sera reprise plus tard par Anne Retel-Laurentin); mais, après ce premier séjour en République centrafricaine, Éric de Dampierre va consacrer l'essentiel de ses recherches à l'étude de la civilisation nzakara-zandé.

En 1965, il est nommé professeur à l'Université de Paris X. Il crée le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (CNRS n° 140), qu'il dirige jusqu'en 1980, et assume la responsabilité de la formation doctorale pendant plus de vingt ans (1974-1995). En 1973, il reçoit la Médaille d'argent du CNRS.

Éric de Dampierre aimait la musique. Il comptait parmi ses amis proches des personnalités du monde musical comme André Boucourechliev ou Gilbert Rouget. Il avait également la passion de l'institution, et ces deux amours conjuguées expliquent la tenacité dont il a fait preuve dans sa volonté de donner à la musique une place institutionnelle au sein du cursus d'ethnologie à l'Université de Paris X. Les premiers enseignements d'ethnomusicologie ont été dispensés par Mireille Helffer en 1976, puis par Bernard Lortat-Jacob en 1978. Une filière «ethnomusicologie» a été créée en troisième cycle, d'abord sous la responsabilité de Gilbert Rouget (1980-1987), puis sous celle de Bernard Lortat-Jacob. Les premières thèses d'ethnomusicologie soutenues à Paris X sont celles de Lucie Rault en 1973, de Geneviève Dournon en 1975, puis, dans la nouvelle filière, celle de Pierre Bois sur la musique du Cameroun en 1981. Les efforts d'Éric de Dampierre ont été parachevés avec le recrutement d'ethnomusicologues pour des postes de maîtres de conférences. Pierre Sallée est nommé en 1987, mais il décède avant de prendre ses fonctions. Jean-Michel Beaudet est nommé en 1989. Enfin Miriam Olsen obtient un poste en 1991.

La tenacité d'Éric de Dampierre a scellé les liens entre l'Université de Paris X et le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Celui-ci a longtemps été dirigé par Gilbert Rouget, de 1965 à 1985 et, dans ce rapprochement, l'amitié entre les deux hommes a sans doute joué un rôle essentiel. Ils s'étaient rencontrés dans les années cinquante et sont toujours restés proches. Dans *La musique et la transe*, Gilbert Rouget adresse ce compliment à son ami, helléniste érudit, à propos d'une traduction de Platon: «Je dois cette traduction à Éric de Dampierre qu'une longue accointance avec la langue de Platon d'une part, avec l'ethnologie de l'autre, qualifiait tout particulièrement pour cette entreprise» (Rouget 1980: 351).

De la poésie à la musique

L'intérêt d'Éric de Dampierre pour la harpe des poètes nzakara remonte aux débuts de sa carrière. Son premier ouvrage publié en 1963 s'intitule *Poètes nzakara*. Il s'agit d'une anthologie de poésie. Bel exemple d'humilité de la part de cet ethnologue qui, dans sa première publication, choisit de s'effacer pour laisser s'épanouir la parole des poètes. Ce livre est également le premier de la collection *Classiques africains*, fondée par lui avec Michel Leiris, Gilbert Rouget et Claude Tardits, pour publier les poèmes, les épopées, les contes de la littérature orale africaine, en édition bilingue juxtaposant la transcription de la langue d'origine avec la traduction française annotée[2]. Cette collection témoigne de la manière dont Éric de Dampierre, en tant qu'éditeur, s'est toujours efforcé de donner à la parole d'autrui l'écho le plus scrupuleusement fidèle. Elle a reçu en 1993 le prix Diderot-Universalis.

Au coeur de la publication de *Poètes nzakara*, il y a une absence. Les poètes nzakara, en effet, sont des « hommes qui émettent des chants et qui jouent de la harpe » (de Dampierre 1963 : 9). Or cette poésie chantée est publiée ici dans un livre muet. Pas de témoignage sonore pour en conserver la musique ! Éric de Dampierre s'en excuse à la fin de son avant-propos : « Rappelons, pour finir, que cette poésie est faite pour être entendue et non lue, appauvrie de sa musique, dans une langue étrangère » (*ibid.* : 10). Depuis ce rendez-vous manqué, la musique est en filigrane de son œuvre jusqu'à ce qu'elle éclate au grand jour en 1996 dans le disque *Musiques des anciennes cours Bandia*, après une partie de cache-cache dont nous allons rappeler le déroulement.

La plupart des chants publiés en 1963 n'ont pas été enregistrés. Au départ, l'intérêt d'Éric de Dampierre pour la poésie n'était pas d'ordre musical. Il avait fait un recensement des poètes « un peu par hasard, un peu par vice » (*ibid.* : 9), dans le but principalement de se familiariser avec la langue. C'est après la publication de *Poètes nzakara*, dans les années 1965 à 1970, qu'Éric de Dampierre a entrepris de collecter des enregistrements d'une manière systématique. Ainsi s'est constituée, durant ces années-là, une collection d'enregistrements de musiques nzakara (et zandé), qui rend pleinement justice à l'art des poètes-harpistes. Les enregistrements sont pour la plupart mono, et souffrent d'une certaine « maigreur » du son. Mais la musique, elle, est d'une rare qualité. Les harpistes obtiennent par la manière d'accorder l'instrument des couleurs harmoniques profondément mélancoliques. La souplesse, la liberté, la mobilité de leur chant au débit souvent rapide et aux allures de récitatif, parfois truffé d'onomatopées et jouant avec les registres, fait penser à la fantaisie et à l'invention de solistes de jazz. L'habileté et le *swing* des harpistes se déploient dans la manière dont ils varient les formules instrumentales d'accompagnement, jouant de l'ambiguïté binaire/ternaire fréquente en Afrique, et obtenant ainsi de subtiles métamorphoses. Les plus virtuoses d'entre eux combinent parfois la partie de harpe proprement dite, avec une partie de percussion

[2] Vingt-sept volumes sont parus à ce jour, le dernier intitulé *Voix d'Afrique* (1997) reprenant des textes des volumes précédents, dont certains du livre d'Éric de Dampierre.

frappée par l'annulaire contre la caisse de l'instrument, ce qui requiert une bonne indépendance des doigts.

Il faut attendre 1987 pour qu'une partie de ces enregistrements soit éditée. Éric de Dampierre publie alors le répertoire intégral d'*un* poète-harpiste, Lamadani, dans le volume 23 des *Classiques africains*[3]. Cette fois, le livre est accompagné d'une cassette. Pour les mélomanes ne comprenant pas la langue nzakara, la musique de Lamadani paraît austère, car il est avant tout poète, et son jeu de harpe est limité à un rôle de soutien. Mais sa musique n'en reste pas moins caractéristique de la plus pure tradition. Quelques années plus tard, Éric de Dampierre consacre un livre à l'instrument des poètes, *Harpes zandé*[4], véritable petit traité d'organologie africaine paru en 1991.

Dans les dernières années de sa vie, la musique a été au centre de ses préoccupations. En 1996, le disque *Musiques des anciennes cours Bandia*[5] paru dans la collection CNRS/Musée de l'Homme, à l'initiative de Bernard Lortat-Jacob, présente un échantillon de ses enregistrements. Environ la moitié du disque est consacrée à la harpe, mais on y découvre également des enregistrements d'une exceptionnelle rareté, comme ceux de la cloche des princesses nzakara, ou du xylophone portatif *manza* des Zandé. Cette publication est accompagnée d'une notice de 126 pages, sur le modèle des livres-disques conçu par Hugo Zemp, donnant la transcription intégrale des chants en langue vernaculaire, comme une sorte de « livret », chose finalement assez rare dans les publications de disques de musiques du monde.

Parallèlement à la préparation de ce disque, Éric de Dampierre travaillait à son dernier ouvrage *Une esthétique perdue*, avec Gaetano Speranza, Ezio Bassani et moi-même. Ce livre rassemble des études traitant de la sculpture des manches de harpe, de la musique jouée sur l'instrument, et de la place de la harpe, du harpiste et de son chant dans la société traditionnelle. Il est abondamment illustré et imprimé avec le soin qu'Éric de Dampierre apportait à tous les détails techniques. En novembre 1997, il a reçu le prix Debrousse-Gas-Forestier décerné par l'Académie des Beaux-Arts (Institut de France).

Une esthétique africaine

Le livre *Une esthétique perdue* est d'un genre complètement nouveau, et sa rédaction fut une aventure intellectuelle pour ceux qui ont eu la chance d'y participer. Tout d'abord, ce livre parle d'*esthétique*. Cela ne va pas sans difficulté, car les ethnologues sont en général prudents lorsqu'ils traitent de l'art des sociétés exotiques, pour éviter de plaquer sur ces sociétés notre propre rapport occidental à l'art. Éric de Dampierre, lui, n'hésite pas à parler du Beau dans la

[3] cf. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 7 (1994), compte rendu de Vincent Dehoux.

[4] cf. même volume, compte rendu de Susanne Fürniß.

[5] cf. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 10 (1997), compte rendu de Nathalie Fernando.

civilisation nzakara-zandé: «Jouer de la harpe vise au Beau musical. Cela doit être dit avant toute chose» et plus loin: «L'art musical zandé et nzakara relève de l'esthétique musicale proprement dite» (de Dampierre 1995: 71). Cela ne veut pas dire que l'on a affaire à de «l'art pour l'art». Pas plus que dans notre civilisation occidentale, le Beau n'est une catégorie isolée, détachée de tout contexte social, politique ou cognitif. Mais ce qu'Éric de Dampierre affirme dans ce livre, c'est que la présence du souci esthétique est incontestable dans la civilisation nzakara-zandé.

S'il parle de l'esthétique nzakara-zandé avec cette assurance inhabituelle dans un tel contexte, c'est parce qu'Éric de Dampierre avait une connaissance du terrain comme probablement peu d'ethnologues en ont jamais eu. Depuis son premier séjour en pays nzakara en 1954, il y a séjourné quasiment tous les ans jusqu'en 1987, soit pendant une période de trente-trois ans. Rares sont les ethnologues qui parviennent à ce niveau d'imprégnation de la société dans laquelle ils enquêtent. Cette connaissance lui a valu là-bas la réputation d'être la «personne au monde parlant le mieux la langue nzakara». Éric de Dampierre a toujours gardé des liens personnels étroits avec le pays. Il y a fait construire une maison à la périphérie de Bangassou, dont il avait le projet de faire un centre de recherche. Au début des années quatre-vingt, il a accueilli en France plusieurs jeunes de la région, Boniface Ngabondo, Étienne Zangato, Félix Yandia, Joseph Baliguini, Daniel Zigba, pour lesquels il avait obtenu une bourse d'études. Ses missions en pays nzakara étaient effectuées dans le cadre de la Mission sociologique du Haut-Oubangui, fondée par lui en 1954, et qui peut être considérée comme l'ancêtre du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative. La MSHO a rassemblé au fil des ans de précieux documents concernant l'époque précoloniale et coloniale, et elle est devenue un centre de documentation extrêmement spécialisé sur cette région d'Afrique centrale. Aujourd'hui, conformément au souhait d'Éric de Dampierre, la responsabilité de la MSHO a été confiée à Olivier Kyburz, avec pour mission d'en élargir les activités à d'autres régions d'Afrique.

La richesse du livre *Une esthétique perdue* vient de son approche pluridisciplinaire et de la confrontation inédite qu'elle rend possible entre des points de vue plastique, musical, rhétorique. Plus précisément, des analyses de la sculpture nzakara-zandé, ou de la musique des poètes-harpistes, sont confrontées à la connaissance inépuisable qu'avait Éric de Dampierre de cette société. Il en résulte un mouvement de va-et-vient de la pensée qui explique l'organisation insolite du livre en «gloses» (les analyses formelles appelant des commentaires explicatifs, suivis éventuellement d'autres commentaires explicatifs). Dans cette mise en perspective orchestrée par Éric de Dampierre, les problèmes musicaux et plastiques prennent une épaisseur considérable.

Sur le plan musical, Éric de Dampierre a orienté l'analyse du répertoire dans le sens d'une recherche de la cohérence de l'ensemble. Le répertoire des poètes-harpistes nzakara est en effet très vaste (environ une centaine de pièces). Dans les années quatre-vingt-dix, quand j'ai effectué mes missions ethnomusicologiques, il n'était pas facile de s'en rendre compte sur le terrain. Là où, dans les années

soixante, Éric de Dampierre avait baigné dans l'océan d'une tradition musicale encore très vivante, il ne restait trente ans plus tard qu'un désert où ne subsistaient que quelques « flaques » isolées, tant la tradition s'était asséchée. Bien sûr, j'ai rencontré quelques vieux Nzakara qui savaient encore jouer de la harpe. J'aurais pu me contenter de transcrire minutieusement les maigres pièces dont ils se souvenaient. Certains d'entre eux étant d'habiles harpistes, comme Kete, j'aurais même pu esquisser une analyse de leur technique de variation instrumentale. Mais que faire de tout cela ? Avec l'apport d'Éric de Dampierre, c'est un tout autre programme qui s'est dessiné. Les pièces que j'avais enregistrées sur le terrain, je pouvais en retrouver la trace dans ses enregistrements des années soixante, et ainsi comprendre comment elles s'intégraient dans l'ensemble du répertoire, pour parvenir à dégager la cohérence du tout. Le travail avec Éric de Dampierre consistait, à partir du résultat de mes analyses formelles, à tirer de sa connaissance profonde du contexte les explications permettant de comprendre comment était organisée cette riche tradition musicale *dans son ensemble*, et comment elle plongeait ses racines dans tous les aspects de la société nzakara.

Musique et politique

L'une des dimensions qui s'est révélée la plus saillante au cours de ce travail est le rapport étroit qui reliait musique et politique dans l'ancienne société nzakara. L'analyse formelle montrait que les pièces du répertoire avaient en commun certains traits qui permettaient de les regrouper en trois grandes catégories (*ngbàkià, limanza, gitangi*). Les deux premières comportent une grande diversité de formules de harpes différentes. La troisième catégorie comporte en revanche peu de formules de harpe, qui sont toutes des habillages d'une cellule rythmique « moitié moins un/moitié plus un » courante en Afrique, que Simha Arom a mis en évidence dans plusieurs traditions musicales (Arom 1987 : 429). « Il est important de rapporter ce qui les oppose musicalement à ce qui les distingue sociologiquement, écrivait Éric de Dampierre, et il semble que ce soit, pour une part, possible » (Dampierre 1995 : 209). Ce faisant, l'analyse musicale devait pouvoir rendre intelligibles les propriétés formelles mises en évidence, en les rapportant à des distinctions dans l'organisation même de la société nzakara. Voilà comment s'est exprimée l'hypothèse : les deux catégories comportant beaucoup de formules de harpe sont celles du clan Bandia, le clan dominant de l'ancien royaume nzakara ; alors que l'autre catégorie, plus pauvre en formules de harpe distinctes, correspond à des répertoires non bandia. Par ce rapprochement, en effet, il devient possible d'expliquer pourquoi les deux premières catégories sont plus fournies que la troisième. Dans l'ancien royaume Bandia, une grande diversité de formules musicales était requise pour répondre aux besoins occasionnés par la vie de cour, où il fallait exprimer toutes les nuances dans les relations entre le souverain et son entourage. En revanche, face à ces « airs de la tradition » strictement codifiés, la troisième catégorie, non bandia, opposait les « airs de la contestation de la tradition » (*ibid.* : 213), dans lesquels la

satire s'exprimait librement sur un rythme connu de tous. Ces hypothèses sont nées au cours des échanges que j'ai eus avec Éric de Dampierre pendant la préparation d'*Une esthétique perdue*. Dans la première version publiée sous forme d'un fascicule *Ateliers* 14[6], je m'efforce d'en rendre compte moi-même, tant bien que mal, au fil de l'analyse musicale. Dans la version définitive, Éric de Dampierre a jugé que ces hypothèses méritaient l'ajout de quelques pages explicatives rédigées de sa main. D'où la glose intitulée «Chemins et limites de l'innovation musicale» qui termine l'ouvrage (*ibid.*: 209-218).

Musique et cognition

Une autre dimension est apparue dans la préparation d'*Une esthétique perdue*, la dimension cognitive de l'invention musicale, c'est-à-dire le fait que les formes musicales sont déterminées par des propriétés de la cognition qui sont plus générales qu'elles-mêmes. Un jour où je me trouvais avec Éric de Dampierre dans son studio de la rue de Grenelle, il me montra un classeur dans lequel était rangé, parmi diverses photographies et autres documents, un intercalaire en plastique contenant les feuilles séchées d'une plante[7]. Comme je l'interrogeais sur l'intérêt de cette plante, il m'expliqua qu'elle était importante pour les Nzakara à cause de la manière très particulière dont ses deux rangées de feuilles étaient *décalées* l'une par rapport à l'autre, et que c'était la raison pour laquelle elle était utilisée dans le rituel des jumeaux. Il ajouta qu'elle était reproduite en exergue de son *Vocabulaire botanique*. Cette remarque laisse transparaître le tour parfois elliptique, voire énigmatique, que prenait la pensée d'Éric de Dampierre. Car il y a bien un dessin de plante en page 9 du *Vocabulaire*, mais il n'y a en revanche aucune légende permettant de savoir de quelle plante il s'agit, et encore moins d'expliquer pourquoi cette plante est la seule parmi la centaine de plantes répertoriées dans l'ouvrage à être illustrée par un dessin. J'ai été frappé par ce qu'Éric de Dampierre m'a dit au sujet de la plante-des-jumeaux. Ce ne sont pas ses propriétés végétales qui intéressent les Nzakara (par exemple comme matériau pour confectionner divers objets, ou comme substance médicinale, etc.), ce sont ses propriétés *purement géométriques*. Elle est intéressante à leurs yeux parce qu'elle fournit un modèle naturel de ce qu'est une *similitude affine*, c'est-à-dire la composition de deux transformations géométriques, une rotation et un décalage. Bel exemple d'abstraction, qui prenait pour moi une valeur particulière: j'avais observé dans mes analyses musicales l'existence de formules de harpe remarquables, dans lesquelles le profil mélodique joué par une main est reproduit par l'autre main avec un *décalage*, comme dans un canon. Au cours de mes échanges avec Éric de Dampierre, il est apparu que le décalage des profils mélodiques en musique et le décalage des rangées de feuilles dans la plante, pouvaient être

[6] Cf. *Cahiers de musiques traditionnelles* 7, 1994, compte rendu de Susanne Fürniß.

[7] Il s'agit de la plante *bịṣibíḷì*, Trachyphrynium braunarium (K. Schum.) Bak. – Marantacées.

considérés l'un et l'autre comme les traces d'une sorte de « philosophie du décalage » par laquelle les Nzakara exprimaient l'idée qu'on ne rencontre jamais dans la nature deux termes qui soient rigoureusement égaux, parce qu'il existe toujours un « reste » qui permet de les distinguer. Ainsi l'analyse musicale prolongeait-elle l'étude du système cognitif nzakara telle qu'Éric de Dampierre l'avait entreprise dans son livre *Penser au singulier* (1984). Après sa disparition, qui fut hélas précédée de celle de la plupart des vieux Nzakara avec qui j'ai travaillé, il devient de plus en plus improbable que la plante-des-jumeaux nous livre un jour tous ses secrets.

Le chant de l'oiseau-devin

Dans les dernières notes qu'il a rédigées, Éric de Dampierre s'intéressait au chant des oiseaux, suivant en cela les idées de Filiberto Giorgetti. Ce missionnaire de Vérone a passé de nombreuses années en pays zandé dans la première moitié du siècle. Musicien averti, il a consacré plusieurs ouvrages à la musique zandé, illustrés de nombreuses transcriptions musicales, parmi lesquelles quelques transcriptions de chants d'oiseaux. L'une des thèses de Filiberto Giorgetti est qu'il existe une relation directe entre le chant des oiseaux et la musique africaine: « Les oiseaux ont certainement été les vrais maîtres des Africains dans l'art du chant » (Giorgetti 1954: 8). Il rapporte à ce sujet une anecdote: « Dans la pensée populaire, on dit que les chanteurs dotés d'une belle voix et d'une grande sensibilité musicale, ont « pris l'eau » à travers le nid du rossignol. Et c'est ce que font réellement tous les chanteurs-ménestrels du pays. Ayant repéré le nid d'un rossignol, ils s'installent patiemment au-dessous, attendant l'influx magnétique musical que, magiquement, le rossignol devrait transmettre au nouvel initié à l'art du chant » (*ibid.*: 10).

Éric de Dampierre accordait une grande importance aux travaux de Filiberto Giorgetti. Toujours soucieux de détails, il s'est efforcé de proposer une identification scientifique des oiseaux dont Giorgetti avait transcrit le chant, ainsi que d'un autre oiseau auquel il portait un vif intérêt, dont il avait publié la devise dans *Musiques des anciennes cours Bandia*: l'oiseau-devin. Oiseau réel ou animal mythique ? Pendant de nombreuses années, cet oiseau n'avait à ses yeux aucune existence réelle. Mais dans l'une des dernières notes qu'il a rédigée (1997b), il revient sur ce point après un travail effectué avec Margie Bückner. Celle-ci a consacré sa thèse aux chantefables nzakara-zandé, qui sont des contes alternant parlé et chanté dont la forme rappelle celle de la devise de l'oiseau-devin. Non seulement l'oiseau-devin pourrait bien être un oiseau réel, qui serait alors l'outarde du Sénégal, dite aussi poule de pharaon; mais dans ce cas, son chant serait alors étrangement proche du chant de la devise de l'oiseau-devin qu'Éric de Dampierre avait enregistrée, apportant ainsi une confirmation aux hypothèses avancées par Filiberto Giorgetti sur la filiation entre le chant des oiseaux et la musique africaine.

Après la publication d'*Une esthétique perdue* et du disque qui en est le complément, Éric de Dampierre travaillait avec Gaetano Speranza à la préparation d'une exposition sur les harpes africaines, organisée à l'initiative de Philippe Bruguière au musée de la Cité de la musique. Il ne verra malheureusement jamais cette exposition, qui devrait ouvrir ses portes en mai 1999, comme un hommage posthume à l'auteur de *Harpes zandé.*

Références bibliographiques

AROM Simha
1987 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, 2 vols. Paris: SELAF).

BEKOMBO Manga, BIEBUYCK Brünhilde et SEYDOU Christiane
1997 *Voix d'Afrique.* Paris: Classiques africains.

DAMPIERRE Éric de
1960 Coton noir, café blanc; deux cultures du Haut-Oubangui à la veille de la loi cadre. *Cahiers d'études africaines* II: 128-147.
1961 Note sur «culture» et «civilisation». *Comparative Studies in Society and History* III: 328-340.
1963 *Poètes nzakara* I. Paris: Classiques africains.
1968 *Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui.* Paris: Plon.
1970 Elders and youngers in the Nzakara kingdom. *In* F.L.K. Hsu ed., *Kinship and Culture.* Chicago: Aldine: 246-270.
1978 (ed.) *Vocabulaire botanique comparé de quatre flores vernaculaires de l'Empire centrafricain.* Nanterre: Société d'ethnologie.
1982 Sons aînés, sons cadets: les sanza d'Ébézagui. *Revue de musicologie* LXVIII: 325-329.
1983 *Des ennemis, des Arabes, des histoires...* Nanterre: Société d'ethnologie.
1984 *Penser au singulier.* Nanterre: Société d'ethnologie.
1987 *Satires de Lamadani.* Paris: Classiques africains.
1991 *Harpes* zandé. Paris: Klincksieck.
1994 *Accord entre deux harpes, accord entre deux voix en Afrique équatoriale.* Note MSHO n° 29.
1995 (ed.) *Une esthétique perdue.* Paris: Presses de l'École normale supérieure.
1996 *Le reste épimore.* Note MSHO n° 33.
1997a *L'humanité des harpes.* Note MSHO.
1997b *Sur les oiseaux* ísɔ̀ *et* nzenze. Note MSHO n° 20.

GIORGETTI Filiberto
1954 *Notes de musique zandé.* Bologne: Nigrizia. Traduction d'Annie Serbonnet, MSHO.
1957 *Musica africana. Technique et acoustique.* Bologne: Nigrizia. Traduction d'Annie Serbonnet, MSHO.

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe.* Paris: Gallimard, réédition Tel.
1982 Note sur l'accord des sanza d'Ébézagui. *Revue de musicologie* LXVIII: 330-344.

Références discographiques

CHEMILLIER Marc et DAMPIERRE Éric de
1996 *Musiques des anciennes cours Bandia.* Enregistrement, photographies et notice par Marc Chemillier et Éric de Dampierre. Le Chant du Monde CNR 2741009. Collection CNRS/ Musée de l'Homme.

DAMPIERRE Éric de
1987 *Satires de Lamadani.* Paris: Classiques africains. Cassette accompagnant le texte.

HOMMAGE
à Munir Bashir

«Munir Bashir se montre au delà de toute critique. Austère alchimiste des sons, il est paradoxalement à la fois le plus traditionnel et le moins conventionnel, le plus individualiste et le moins iconoclaste des musiciens arabes contemporains. Chacune de ses improvisations atteste l'immensité de son potentiel créatif; or celui-ci se manifeste toujours à l'intérieur des plus stricts canons de la science du maqâm, *mais d'une manière unique, inimitable. Qu'il plonge au plus profond de son inspiration ou qu'il évoque en passant le contour d'un air populaire irakien, Bashir se situe au-dessus de la mêlée. Son art épuré révèle la dimension ésotérique de la musique proche-orientale*[1].»

Munir Bashir est certainement un des musiciens qui ont fait le plus pour la diffusion de la musique classique arabe en Occident. Sa récente disparition nous a poussés à demander à deux de ses amis de lui dédier un dernier hommage. Simon Jargy, professeur honoraire à l'Université de Genève, et Chérif Khaznadar, directeur de la Maison des Cultures du Monde à Paris, ont en effet été parmi les plus ardents diffuseurs de la musique de Munir en Europe[2], que ce soit par le concert, par le disque ou par l'écrit. Leur témoignage contribuera à révéler certains aspects peu connus de la personnalité de ce grand artiste.

Réalisé à Genève en 1977, lors du deuxième concert que donna Munir Bashir dans cette ville[3], l'entretien qui précède ces hommages avait en son temps paru dans *Viva la Musica*, périodique d'information musicale à diffusion locale. Il s'adressait donc à un lectorat de mélomanes a priori non avertis, mais sensibles à l'esthétique des musiques modales d'Asie qui commençaient alors à se répandre en Europe. Désireux de convaincre, Munir s'y montre à la fois persuasif et didactique, conscient que c'est en Occident qu'il allait trouver le soutien nécessaire à son entreprise de réhabilitation de la tradition musicale classique arabe, probablement plus que dans son Orient natal. Il s'exprime ici en des mots simples, qui n'apprendront peut-être rien de nouveau aux spécialistes, mais qui offriront aux profanes un aperçu significatif de la démarche bashirienne et des fondements sur lesquels elle repose.

L. A.

---

1 Laurent Aubert: critique du CD *Munir Bachir en concert / live. Paris* [Inédit MCM 260006 (1988)], *Le Monde de la Musique*, no 114, septembre 1988: 82.

2 Parmi ceux qui contribuèrent à faire connaître l'œuvre de Munir Bashir en Europe, on peut également citer Jean-Claude Chabrier et Christian Poché en France, ainsi que Habib Hassan Touma (1934-1998) en Allemagne, dont nous apprenons, hélas, le décès au moment de mettre sous presse.

3 Le premier avait eu lieu six ans plus tôt, le 4 juin 1971, organisé par le professeur Simon Jargy (voir sa contribution ici même).

Munir Bashir. Photo: Habib H. Touma.

L'ART DU MAQÂM
Entretien avec Munir Bashir

Réalisé à Genève le 19 mars 1977

Laurent Aubert

Pourriez-vous nous retracer en quelques mots le développement de la tradition musicale arabe ?

Il est impossible de situer une origine précise à la musique arabe; de même, comme nous n'avons pas de système de notation musicale, nous ne pouvons pas dire si nous jouons aujourd'hui de la même façon qu'il y a trois ou quatre cents ans. La tradition s'est transmise oralement, de père en fils, de maître à élève.

A la période Abbasside (750-1253), qui a marqué peut-être le sommet de la civilisation arabe, les Arabes ont voyagé et ont eu de nombreux contacts avec d'autres peuples, en particulier les Perses et les Turcs. Le centre de la culture arabe s'est déplacé d'Arabie à Bagdad, d'où viennent certains de nos *maqâmat*. Parmi les philosophes de cette période, on peut mentionner Ibn Sinâ (980-1037), al- Fârâbî (872-950), al-Kindî (v. 796-v. 873) et al-Mawsillî (743-806), qui furent de grands théoriciens de la musique. C'est aussi à cette époque que s'est plus ou moins standardisée la facture d'instruments comme le *'ûd*, le *qanûn* et le *santûr* qui, à travers l'Afrique du Nord, Malte et la Turquie, se sont ensuite répandus en Europe.

Quelles sont les rapports entre musiques populaires et musiques savantes dans le monde arabe ?

Notre tradition musicale comporte plusieurs catégories; les musiques populaires des différentes régions du monde arabe ont de nombreux liens avec les expressions savantes. Elles utilisent différents *maqâmat*, dont elles fournissent souvent une variante plus simple, moins sophistiquée; à l'inverse, la musique classique, née dans les villes, a emprunté de nombreuses tournures modales originaires des traditions rurales du monde arabe. De ce fait, il y a plusieurs styles dans la tradition savante: le style irakien, le style syrien, le kurde, l'égyptien, le maghrébin, etc., qui se différencient par leurs apports régionaux; ils appartiennent tous au même système, à la même famille, mais avec des «accents» et des tournures locales, comme dans le langage parlé.

Le *maqâm* est une notion fondamentale dans votre musique. Pourriez-vous nous expliquer en quoi ?

La musique arabe repose sur l'art du *maqâm*. Son répertoire général comporte plus de cent *maqâmat*. Le *maqâm* n'est pas simplement une gamme ou un mode mélodique; c'est une forme musicale complète, comportant des genres, des

variations et des ornements spécifiques. Si vous jouez un *maqâm*, vous devez moduler après son exposition, en intercalant des ponts dans d'autres *maqâmat*, d'une manière et dans un ordre régis par la tradition ; mais vous revenez toujours au *maqâm* initial. Chaque *maqâm* est un monde en soi.

Comment voyez-vous l'avenir de la musique arabe ? Craignez-vous des risques de distortion dus notamment à l'influence occidentale ?

Ils essaient, mais ils n'y arrivent pas, parce que la tradition est trop forte, trop profonde et trop originale. Certains musiciens arabes modernes essaient de composer en mêlant l'esthétique traditionnelle au système occidental ; mais ce n'est plus de la musique arabe, c'est de la musique composée par des Arabes, mais ce n'est pas arabe. Notre tradition comporte toutes les ressources nécessaires, et je ne vois pas l'intérêt de s'en écarter.

Vous êtes surtout connu en Occident comme soliste et comme improvisateur. Comment avez-vous conçu cette démarche et comment s'intègre-t-elle dans le contexte de la tradition musicale arabe ?

Jusqu'à une époque récente, seuls les chanteurs étaient solistes, ils étaient accompagnés par l'orchestre. Nous avons aussi l'ensemble instrumental appelé *takht*, qui comprend le *'ûd*, le *qanûn*, le *nay*, le *tabla* et le *daf*, et qui joue une musique composée, comportant de courts passages appelés *taqasîm*, qui sont improvisés par l'un ou l'autre des instrumentistes. On sait que, dans le passé, des musiciens comme Ziryab sur le *'ûd* et al-Fârâbî sur le *qanûn* étaient des instrumentistes réputés, des maîtres du *taqsîm*. Mais la tradition du solo instrumental s'est ensuite perdue, et j'ai été le premier à la réintroduire dans toute son ampleur. J'ai commencé à le faire dans les années 1940 et, maintenant, de nombreux musiciens m'imitent, non seulement au *'ûd*, mais sur tous les instruments mélodiques de la musique arabe. C'est probablement la naissance d'une nouvelle manière d'aborder notre musique ; c'est en tout cas, à mon avis, une manière juste de développer le potentiel de la tradition musicale arabe.

Quelle est la part de l'improvisation et celle de la composition dans vos récitals ?

En principe, je préfère ne jouer que des improvisations : c'est pour moi quelque chose de fondamental. Je suis aussi compositeur, mais je sens que ma voie est d'improviser : ça me rend libre et heureux. Je me sens pleinement humain quand j'improvise, et j'ai l'impression d'être fidèle à moi-même. La communication avec le public est essentielle car je lui donne quelque chose qui vient de moi ; je ne prends pas la musique des autres pour la resservir aux gens ; je donne la musique dont j'ai besoin sur le moment, qui est donc aussi celle dont ils ont besoin, puisque nous vivons cet instant ensemble. Là est toute la grandeur de l'improvisation. En fait, je n'aime pas jouer de la musique écrite. Je ne sais pas pourquoi ; peut-être que j'ai tort, mais j'aime improviser et, peu à peu, peut-être

que je deviendrai un bon improvisateur... Je crois que, si vous aimez quelque chose, il faut le faire totalement.

Je constate qu'en Occident, il se passe un peu le même phénomène et que de plus en plus de musiciens jouent de la musique improvisée ; chacun veut jouer sa propre musique, et c'est magnifique, parce qu'alors, vous êtes compositeur et interprète au même instant. C'est quelque chose qui avait été perdu dans les musiques classiques, tant occidentale qu'arabe. Mais j'ai le sentiment que, quand vous mettez la musique dans une boîte, vous la figez et finissez par la tuer !

Etes-vous influencé par d'autres musiciens, par d'autres musiques que la musique arabe lorsque vous improvisez ?

Forcément ! Je ne peux pas dire exactement de quelle manière ; mais, en tant qu'être humain, je vis avec d'autres gens, je voyage ; je ne suis pas en prison, je rencontre beaucoup de monde et j'écoute les autres musiciens, les autres musiques. Alors, bien sûr que je reçois quelque chose d'eux, ne serait-ce qu'inconsciemment. Mais ce que je ne fais jamais, c'est emprunter des passages de musique indienne ou de musique européenne, par exemple, pour les intégrer à mon propre langage. Seule l'essence de ces musiques peut m'influencer. Je ne vais pas me mettre à jouer des arpèges, parce que c'est une technique purement occidentale. Les influences étrangères que je peux recevoir servent ma propre musique ; ainsi, je ne perds pas ma personnalité, je ne joue jamais rien qui puisse sonner « non arabe ».

Peut-être que, lorsque j'ai écouté une musique avant de jouer, une mélodie a touché mon coeur et qu'elle ressurgit inconsciemment dans mon jeu ; mais jamais telle quelle, ce ne sera jamais une citation. De toute façon, je ne peux pas dire ce qui se passe à l'intérieur de moi quand j'improvise ; c'est une sorte d'alchimie intérieure, je ne me sens pas maître de moi.

A part la musique arabe, quelles musiques écoutez-vous volontiers ?

Cela va vous étonner, mais la musique électronique m'intéresse beaucoup. C'est peut-être la musique de l'avenir. Quand j'en écoute, je me sens vivre un ou deux siècles plus tard. J'ai même fait quelques expériences dans ce domaine, mais avec un matériel très pauvre. Le jazz me plaît aussi beaucoup ; les improvisations de certains musiciens de jazz sont vraiment magnifiques. J'aime bien sûr les musiques orientales, et en particulier la musique indienne pour la profondeur de ses improvisation. Mais j'apprécie également certains compositeurs de musique symphonique, surtout Bach. C'était un grand maître, je peux l'écouter pendant des heures. La musique classique des siècles suivants me touche moins. Je pense que Bach et la musique baroque en général ont gardé certains liens avec la musique arabe, peut-être à travers la musique médiévale européenne.

Pensez-vous que le public occidental puisse comprendre votre musique aussi bien que les Arabes ?

La première fois que je suis venu en Europe, je me posais beaucoup de questions: Vont-ils aimer ma musique ? Pourquoi viennent-ils m'écouter ? Mais maintenant, ça ne me traverse plus l'esprit; je pense qu'ils l'apprécient vraiment. Autrement, personne ne m'aurait jamais invité à revenir !

La musique est une. Si c'est de la bonne musique, peu importe qu'elle soit indienne, arabe, allemande ou japonaise. Nous sommes tous des êtres humains, nous appartenons tous à la même famille, et la musique est pour tout le monde. Mais je ne veux entendre que de vrais musiciens, pas des gens qui courent après l'argent, qui feraient n'importe quoi pour en gagner plus et qui font du commerce sur le dos de la musique. D'une manière générale, j'aime ce qui est original, simple et beau: une bonne technique et un bon esprit; même si vous ne savez jouer qu'une seule mélodie, mais avec sentiment. Si vous n'avez pas de sentiment, vous ne pouvez rien faire !

Discographie de Munir Bashir

1972 *Munir Bachir. Récital à Genève.* 1 LP Pathé Marconi (Paris) 2C 054-11803. Texte de présentation de Simon Jargy.

1973a *Iraq. Ud classique arabe par Munir Bashir.* 1 LP Ocora (Paris) OCR 63. Texte de présentation de Simon Jargy.

1973b *Mounir Bachir. Luth Solo, Oriental Strings.* 1 LP Philips (Paris) 6358 001.

1974a *Babylon Mood. Munir Bechir and his quartet.* 1 LP Pathé Marconi EMI (Paris) 2C 064-81630. Texte de présentation de Jean-Claude Chabrier.

1974b *Iraq. Luth classique 'ud. Munir Bachir.* 1 LP Pathé Marconi EMI (Paris) 2C 066-95157. Collection Arabesque. Texte de présentation de Jean-Claude Chabrier.

1974c *Irak 10.* 2 LP Ministry of Culture and Arts (Bagdad) A 3745-3746. (Face 3, plage 1: *Taqsîm Nahawand* par Munir Bashir). Texte de présentation de Jabra I. Jabra.

1988a *Munir Bachir en concert / live. Paris.* 1 CD Inédit (Paris) MCM 260006. Textes de présentation de Chérif Khaznadar et Munir Bashir.

1988b *Mounir Bachir. Récital. Solo de luth – oud.* 1 CD Club du disque arabe (Paris) 003. Texte de présentation de Ahmed Hachlef (réédition non autorisée de 1972, augmentée de 4 titres de Mohamed Elkassabgi).

1992 *Babylon Mood. Munir Bechir and his quartet.* 1 CD Voix de l'Orient (Beyrouth) VDLCD 529 (réédition de 1974a).

1993a *Munir Bachir. Maqamat.* 1 CD Inédit (Paris) W 260050. Textes de présentation de Chérif Khaznadar et Pierre Bois.

1993b *Munir Bechir. Aoud around the Arab World.* 1 CD Voix de l'Orient (Beyrouth) VDLCD 567.

1996 *Munir Bachir. Méditations.* 1 CD Inédit (Paris) W 260071. Textes de présentation de Chérif Khaznadar et Pierre Bois.

1998a *Munir Bashir et Omar Bashir. Duo de 'ûd.* 1 CD Auvidis-Ethnic/SAGA (Paris) B 6974. Texte de présentation de Simon Jargy.

1998b *Munir Bashir. Flamenco Roots.* 1 CD Byblos (Beyrouth) BLCD 1002. Texte de présentation de Mozart Chahine.

1998c *L'art du 'ûd / The Art of the 'ûd. Munir Bashir.* 1 CD Ocora (Paris) C580068. Texte de présentation de Simon Jargy [réédition de 1973a].

MUNIR BASHIR, L'HOMME

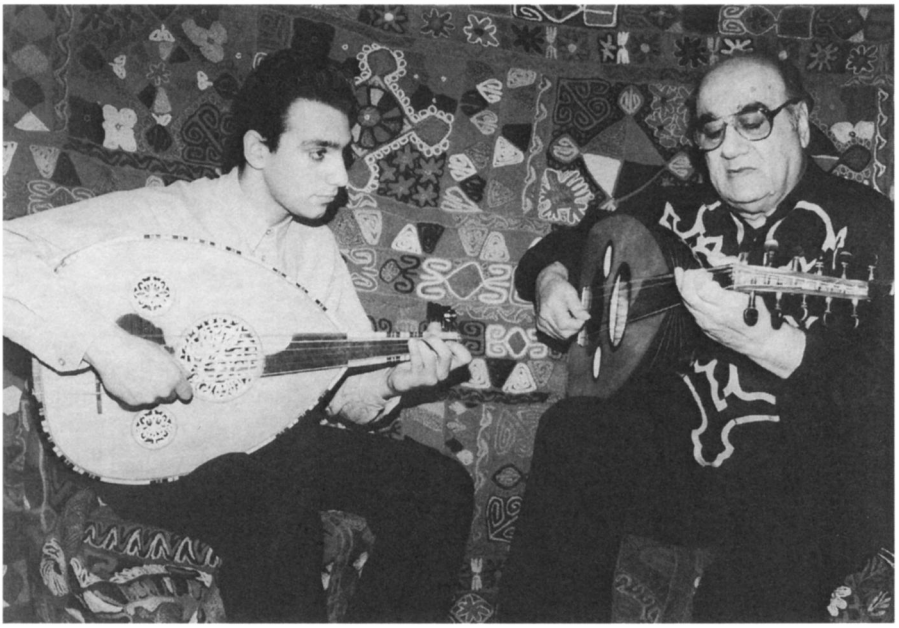
Chérif Khaznadar

C'est à Venise, au tout début des années soixante-dix, lors de l'une de ces grand-messes qu'organisait Alain Daniélou réunissant autour de lui les principaux directeurs de festivals de musique, que j'entendis pour la première fois le nom de Munir Bashir de la bouche de Habib Hassan Touma. L'indianiste Daniélou vantait les qualités «classiques» des grands interprètes indiens et citait la chanteuse de *râga* Damal Krishna Pattamal. Il reconnaissait celles de la Japonaise joueuse de *biwa* Tsuruta Kinshi et de certains musiciens iraniens. La musique arabe n'avait pas droit à la même considération. Habib H. Touma soutenait le contraire et vantait à un auditoire sceptique les mérites du joueur de *'ûd* Munir Bashir. Convaincu par ses arguments je décidais d'inviter l'artiste irakien au Festival des Arts Traditionnels que je créais à Rennes. C'est ainsi que, quelques mois plus tard, devait naître une amitié de plus de vingt ans.

Il faut éduquer

Au premier Festival des Arts Traditionnels, en 1974, j'avais programmé Munir Bashir pour un soir dans une salle de soixante places. Elle était remplie au tiers d'étudiants arabes qui se firent une joie et un devoir au bout de quelques mesures de taper en rythme dans leurs mains. Munir Bashir s'arrêta alors de jouer et, d'une voix dure, cassante, il leur dit, en arabe, que s'il entendait le moindre claquement de mains ou soupir ou exclamation de satisfaction il cesserait immédiatement de jouer. Il s'en suivit un long, très long silence pendant lequel le maître se concentrait et, plusieurs minutes plus tard, il reprit le concert dans un silence de mort. Cet incident n'était pas le premier du genre : l'artiste en était coutumier. «Il faut éduquer notre public arabe», aimait-il à répéter.

L'éducation du public a été l'obsession permanente de Munir Bashir et l'action à laquelle il a consacré le plus de temps, d'efforts et d'énergie. Il partait de la constatation suivante : les jeunes Arabes ne savent plus apprécier la musique parce que celle-ci est absente de leur éducation. La seule musique à laquelle ils sont exposés est celle qu'ils entendent dans les films égyptiens, à la radio, à la télévision : une musique de variétés, une musique de divertissement qui se déverse sur la nation arabe comme un soporifique. «De tous les publics que j'ai connus,



Munir Bashir et son fils Omar. Photo: D. R.

aimait-il à dire, le seul qui bat le rythme à contre-temps est le public arabe »; aussi c'est dès l'enfance qu'il faut lui apprendre la musique, et pas n'importe quelle musique, la musique arabe en priorité. Pour ce faire il fit réaliser des instruments en modèles réduits d'un tiers ou, suivant les cas, de deux tiers pour qu'ils puissent servir à l'enseignement des enfants. Sa grande joie et fierté était de montrer à ses visiteurs à Bagdad des ensembles de jeunes enfants jouant de la musique arabe classique. « Je ne veux pas en faire des virtuoses, des singes savants, mais un futur public qui, parce qu'il saura ce qu'est la musique, sera exigeant ».

Parallèlement à l'enseignement des enfants il se consacra à la formation des musiciens adultes. Ceux-ci devaient apprendre que la musique n'était pas seulement un don mais aussi une longue pratique, qu'elle nécessitait un entraînement quotidien, entraînement auquel les musiciens arabes n'étaient pas forcément habitués. Aussi, au Ministère de la Culture d'Irak, les musiciens-fonctionnaires ne faisaient pas seulement (comme on le voit souvent dans d'autres pays arabes) acte de présence en bavardant et sirotant du café ou du thé, mais ils étaient contraints à répéter, à travailler inlassablement. Le Directeur de la Musique qu'était Munir Bashir dans son pays était un homme sévère, exigeant, certains même le qualifiaient de despotique.

Donner à la musique arabe une audience internationale

Les quelques spectateurs rennais de 1974 firent une telle propagande autour du concert auquel ils considéraient avoir eu le privilège d'assister que, l'année suivante, je programmais au Festival des Arts Traditionnels, Munir Bashir dans une salle de quatre cents places. Dans le public, le critique du *Nouvel Observateur* Maurice Fleuret lui réserve un accueil enthousiaste et, le 21 Avril 1975, il publie un article qui fera date: «L'an dernier, le joueur de luth irakien Mounir Bashir avait fait sensation. On découvrait enfin la musique arabe dans sa pureté originelle, avec cette rigueur, ce raffinement, cette intensité secrète qui n'appartiennent qu'à elle. Car si l'Inde, l'Iran et l'Indonésie sont désormais acceptés par l'Occident, s'ils ont leurs fans et leurs exégètes, leurs festivals et leurs collections de disques, les pays de culture musicale arabe restent victimes de nos préjugés d'oreille...». Munir Bashir a été particulièrement touché par cet article qui donnait enfin une réalité à la lutte qu'il avait entreprise depuis plusieurs années: la réhabilitation de la musique arabe auprès des publics et des spécialistes occidentaux. Auprès des premiers, il n'avait comme moyen d'action que de multiplier sa présence sur les scènes européennes et de faire participer les troupes qu'il avait formées au Ministère de la Culture irakien à un maximum d'événements internationaux. Les spécialistes, eux, étaient invités en Irak pour assister à des festivals, des colloques, des séminaires nationaux ou internationaux dont le thème était inlassablement celui de la musique arabe. Les musicologues, critiques, directeurs de festivals purent ainsi progressivement apprécier les différents genres musicaux arabes et apprendre à mieux connaître cette musique, et enfin, la cerise sur le gâteau, écouter, en privé, Munir Bashir chez lui, à la lumière d'une bougie.

Le mystique

Munir Bashir entrait en concert comme on entre en religion. Une longue concentration précédait chacune de ses interprétations. Il avait besoin d'un profond recueillement de son auditoire, le moindre bruit, le moindre mouvement le déconcentraient. Deux éléments complémentaires étaient le premier indispensable, le second souhaitable: la quasi obscurité et du parfum (de préférence de l'encens) dans l'air. Retrouvait-il ainsi l'atmosphère des églises où il aimait tant jouer et que, chrétien en pays musulman, il avait perdu l'habitude de fréquenter en Irak? Toujours est-il que son troisième concert à Rennes eut lieu dans une église en 1979 à la seule lumière des chandelles. Chez lui, à Bagdad c'est à la lumière de sa lampe préférée (ces foisonnements de fibres optiques qui s'éclairent comme un buisson à leur extrémité et qui virent d'une couleur à l'autre) qu'il aimait se recueillir et jouer parfois pendant des heures captivant ses invités au point que, tétanisés, c'est ankylosés et courbatus par l'immobilité dans laquelle nous plongeait son jeu que nous le quittions tard dans la nuit. Pendant ces heures, Munir Bashir n'était pas avec nous, nous le sentions parti, ailleurs, très loin,

plongé dans un monde second en dialogue avec ses auteurs préférés, les mystiques soufis. Les parfums l'obsédaient, il les choisissait avec le plus grand soin et toujours en fonction des *maqâmat* qu'il interprétait. «Chaque *maqâm* a un parfum» me répétait-il, et il voulait que je trouve le moyen de le mettre en contact avec un maître parfumeur qui réaliserait son rêve: créer le parfum de chaque *maqâm*. «Nous pourrons ainsi éduquer l'oreille et l'odorat en même temps, mettre dans un coffret des disques et des essences de parfum, et le public pourra découvrir avec chaque musique le parfum qu'elle évoque». Quand il se laissait aller à rêver à haute voix devant moi, il allait jusqu'à imaginer comment la vue, le toucher, le goût pouvaient également être associés à ses *maqâmat*. Le rêve se terminait par un grand éclat de rire, puis par un «Mais je suis sérieux, très sérieux».

L'homme haï

Autant Munir Bashir pouvait être adulé par son public et par les spécialistes (je me souviendrai toujours du sourire de joie de Maurice Fleuret, quelque temps avant sa disparition, lorsque le jury auquel nous participions tous deux décerna en 1989, à l'unanimité, le Grand Prix UNESCO à Munir Bashir) autant il pouvait être haï – et le mot n'est pas trop fort – par un groupuscule de personnes. Il eût été superflu d'en parler si Munir Bashir n'en avait pas souffert, d'autant plus que ses détracteurs étaient essentiellement des Arabes, et plus particulièrement des Irakiens. Les plus féroces de ses ennemis étaient, et ceci n'est pas pour surprendre, des personnes qu'il avait soutenues, aidées dans leur formation ou leur travail. Fort heureusement, leurs attaques n'eurent que peu d'effet sur le déroulement de sa carrière. Il fut accusé principalement d'être protégé par Saddam Hussein. Cela est vrai, il occupa longtemps le poste de Directeur de la Musique au Ministère de la Culture d'Irak, à ce titre il put mener l'action évoquée plus haut et être le promoteur d'une politique musicale non seulement au niveau de son pays, mais aussi en tant que Secrétaire général de l'Académie Arabe de Musique, académie qu'il dynamisa d'une manière fulgurante. Munir Bashir avait besoin de ces fonctions pour pouvoir mener à bien les missions qu'il s'était données. Pour s'y maintenir, il dut avaler un certain nombre de couleuvres que sa fierté et la sécurité des siens lui interdisaient de révéler. Ce n'est que quelques mois avant sa mort qu'il en fit état dans le deuxième volume de ses mémoires, livre inédit à ce jour en raison, semble-t-il, de pressions exercées sur ses potentiels éditeurs. Il faut se souvenir aussi qu'à l'époque où Munir Bashir était soutenu par Saddam Hussein, ce dernier était lui-même soutenu par tous ceux qui voyaient en lui, et à juste titre, l'ultime barrière contre l'intégrisme iranien. Nous n'avons d'ailleurs qu'à nous souvenir de toute l'aide internationale apportée à la création du Festival de Babylone dont Munir Bashir fut le grand ordonnateur. Les détracteurs de Munir Bashir parlent moins de ses années d'exil entre Budapest et Amman où il n'avait emporté pour tout bagage que ses cassettes de musique et ses instruments. On n'évoque pas non plus les multiples attentats

fictifs dont il était la victime et qui préfiguraient pour lui la réelle mise à mort. Je me souviens pour ma part de cette réunion, il y a quelques années, du Comité pour les Arts extra-européens à Amsterdam, au cours de laquelle Frans de Ruiter me remit un message que je venais de recevoir m'informant de la mort de Munir Bashir dans un accident de voiture entre Bagdad et Amman: une intox!

L'héritage

En 1994, je décidai de terminer ma direction du Théâtre du Rond-Point à Paris par un grand concert, et c'est tout naturellement à Munir Bashir que j'ai pensé, à celui que j'avais régulièrement invité depuis 1983 à la Maison des Cultures du Monde à Paris. Il accepta d'emblée mais me demanda de profiter de ce concert pour présenter son fils Omar. J'hésitai, puis acceptai sans me douter qu'avec ce concert Munir Bashir préparait sa succession; son fils est en effet le seul disciple qu'il laisse. Trois mois avant sa mort, lors de son dernier concert pour la Maison des Cultures du Monde, je lui avais demandé de réaliser l'enregistrement didactique de tous les *maqâmat* de la musique arabe qu'il était le seul à pouvoir interpréter et commenter. Il devait y travailler.

«LE MUSICIEN DE LA SAGESSE» OU LE MAGICIEN DU *'ÛD*
Autour d'une autobiographie

Simon Jargy

Genève: l'envolée

Musîqîy al-Hikmâ, «Le musicien de la sagesse»: tel est le titre de l'autobiographie de Munir Bashir qui nous a quittés le 27 septembre 1997 en terre d'exil, à Budapest, et dont le volume 1 a paru juste avant sa mort (Bashir 1996). Cette définition de lui-même, voulue par lui, résume sans doute l'homme et l'artiste. Le mot arabo-sémitique *hikma*, qu'on traduit par «sagesse», est aussi et à la fois science et méditation, le savoir et l'art tendus vers un même état de ravissement extatique exprimé, dans la langue arabe, par le terme *tarab*.

Ainsi se voyait-il, et tel nous le pressentions, ici à Genève, depuis cette soirée du 4 juin 1971 où un récital mémorable d'improvisations, dans une salle Patiño bondée, révélait à l'Europe un artiste incomparable. L'Irakien Munir Bashir et son *'ûd* allaient, pendant plus de vingt-sept ans, se produire toujours avec le même succès sur les scènes des grandes capitales mondiales, aussi bien en Europe qu'en Asie, en Afrique et dans les Amériques où Munir Bashir devait encore se rendre à la veille de sa mort.

Ayant eu le privilège de l'introduire lors de ce concert initial, après l'avoir rencontré et entendu à Beyrouth, je sais l'attachement particulier qu'il avait gardé pour Genève, point de départ de sa brillante carrière internationale. Cet homme à la forte corpulence que nous avons connu réservé et quelque peu distant, n'hésite pas à révéler ses sentiments en évoquant dans son autobiographie son concert initial à Genève. Sous le titre: «Genève – la Suisse, et le départ vers la carrière internationale», il livre ses impressions intimes en ces termes:

> «J'arrivai à Genève en me répétant en moi-même: qu'as-tu à voir avec ce pays? Ne penses-tu pas que tu fais un faux pas? Peux-tu t'imposer dans ce milieu évolué, toi le Bédouin? Du coup, l'image de ma patrie m'apparut comme dans un rêve et me tira de mon désespoir, en même temps que s'y surimprimait l'image de mon fils et de ma femme que j'avais laissés avec deux cents livres libanaises[1] comme seule ressource» (Bashir 1996: 121). Puis il y oppose sa jubilation lorsque, à la fin du récital, un auditeur vient lui dire: «Pour la première fois, vous m'avez rapproché de Dieu comme jamais je ne l'avais été auparavant. Votre musique était une prière.»

[1] Environ 350 francs suisses, ou 1400 francs français.

Quel était le secret de ce phénomène Munir Bashir – car il y eut sans conteste un phénomène Bashir – que nous avons connu toutes ces années ? Un simple instrument à cordes: le luth oriental, *al-'ûd*, (littéralement: «la baguette»), et des improvisations monodiques empruntant un système modal à base de tétracordes où des différences infinitésimales de «cents» dans les microtons, l'alternance savante mais très subtile des *maqâm* et de leurs dérivés, constituent un univers esthétique propre. Toute la différence tient à la science, l'expérience et l'habileté de l'interprète et, par-dessus tout, aux sources traditionnelles auxquelles s'est formé son goût artistique. Et c'est peut-être dans ce dernier élément qu'il faut chercher le secret de son art.

La Mésopotamie: le milieu géoculturel

Lorsque Munir Bashir parle de sa formation, il insiste sur les influences géoculturelles qui l'ont marqué. Et d'abord sa ville natale de Mossoul (al-Mawsil), deuxième grande ville au nord de l'Irak. Une complicité séculaire lie cette vieille cité à la musique:

> «La musique et le chant furent en tout temps la nourriture quotidienne des habitants de la ville, les cérémonies de mariage y duraient sept jours et sept nuits: véritables carnavals de musique, et le *'ûd* se trouvait dans de nombreuses demeures... les habitants de Mossoul étant réputés passionnés de musique et doués d'un goût qui rivalisait avec celui des habitants d'Alep» (Bashir 1996: 121).

Cette réputation ne remontait-elle pas déjà loin, puisque les deux plus grands talents de la musique arabe, à l'époque des Abbassides, n'étaient autres qu'Ibrâhîm et son fils Ishâq al-Mawsillî (767-850), les «mossouliotes».

Et puis, il y a surtout le milieu familial: une maison d'artisans – le père est charpentier – où l'absence de fortune est compensée par l'enracinement dans des traditions séculaires riches de sagesse et d'amour pour le beau et le noble. Le talent n'a que faire de l'opulence. Le modeste manipulateur de bois est aussi un musicien versé dans l'art musical oriental et le jeu du *'ûd* dont il est un maître reconnu. Lui aussi est un maillon dans cette chaîne de transmission orale qui fait la riche diversité des musiques traditionnelles du Proche-Orient. Héritier de la science liturgique de son propre père 'Abd-al-Azîz, prêtre érudit de l'Eglise syriaque de Mossoul, il est lui-même *shammâs* (clerc mineur) dans cette même Eglise. Cette fonction supposait d'abord une belle voix, mais aussi une connaissance approfondie des hymnes liturgiques appartenant à la tradition vraisemblablement la plus ancienne dans l'histoire de la musique sacrée chrétienne, à laquelle Munir Bashir vouera toute sa vie un culte particulier.

Musique religieuse, mais nourrie de toutes les sèves puisées dans la grande forêt des héritages musicaux qui se sont succédés pour se rencontrer, se brasser dans une région, elle-même point de choc de civilisations millénaires: la

Mésopotamie, pays des deux fleuves. Cet héritage où se retrouvent tour à tour les traditions hellénistiques, byzantines-chrétiennes-araméennes, de même que celles de la grande civilisation islamique: arabes, turques, turkmènes, kurdes et indo-persanes, Munir Bashir s'en réclamera avec conviction et vigueur, parfois même avec véhémence face à certains détracteurs. De même que s'en réclamait son frère aîné Jamil, mort en 1977 et qui, par son art du *'ûd* et surtout du *kamân* (violon) ainsi que par ses nombreuses compositions, a marqué une génération de «'ûdistes» et chanteurs.

Arabo-Mésopotamien

En se voulant arabo-mésopotamien avant tout, Munir Bashir entendra ainsi renouer avec les sources mêmes des traditions de la musique arabe à l'époque de sa splendeur, au Moyen-Age. Cette «musique arabe», terme si galvaudé et improprement défini à notre époque contemporaine, constituait alors, surtout à l'époque abbasside, une synthèse des principaux courants des monodies proche-orientales sur cette terre de séparation, mais aussi de dialogue des arts et cultures, que fut la vieille Mésopotamie. Nourri de ces traditions dès l'enfance dans un milieu familial particulièrement propice, Munir Bashir devait trouver par la suite, après son père, un grand 'ûdiste en la personne de Sharîf Muhyiddin Haydar: le maître qui l'aidera à développer son talent et à affirmer sa personnalité par les ressources les plus authentiques de la technique et de l'art du *'ûd*. D'origine turque et arabe, puisque son titre de *sharîf* l'autorise à se réclamer de la famille du Prophète Muhammad, il est au surplus allié à la monarchie hachémite d'Irak. C'est le véritable fondateur de l'école moderne de *'ûd* au Conservatoire de musique de Bagdad, et le maître incontesté de la première génération des 'ûdistes irakiens à la tête desquels se placent les deux frères Bashir.

Pour l'enfant Munir, âgé de onze ans, c'est la révélation et l'émerveillement: «Puis il prit son *'ûd* et, tandis que ses doigts caressaient délicatement les cordes, les sons montaient puis s'amplifiaient pour constituer un torrent de mélodies toutes vibrantes d'émotion, mais aussi de tendresse infinie. Nous entrions progressivement dans un rêve indéfinissable» (Bashir 1996: 40). C'est que Muhyiddin Haydar est, lui aussi, héritier d'une culture musicale polymorphe où se retrouvent les héritages ottomans, mésopotamiens et arabes qui ont fait la grandeur de la musique arabo-musulmane. Sa technique du *'ûd* s'est formée sous l'influence de maîtres soufis de Turquie, d'où cette dimension «mystique» dont héritera Munir Bashir et qui sera la marque spécifique de son art.

L'Irak: rencontre des cultures

Cette spécificité ne peut être bien comprise que si l'on rappelle la position géo-culturelle de l'Irak – sa terre natale – au sein du Proche-Orient arabe à l'époque moderne et contemporaine. Pendant plus de cinq siècles (750-1253), Bagdad avait constitué dans le monde civilisé le centre le plus prestigieux de l'art musical initié par une pléiade de chanteurs-compositeurs et virtuoses instrumentistes, où le *'ûd* tenait une place primordiale. En tant que capitale d'Empire, elle se trouvait en effet au confluent des divers et riches héritages musicaux de l'antique terre du Proche-Orient, et devait les marquer du sceau arabe. Ainsi le rayonnement du *'ûd* allait-il atteindre les contrées les plus lointaines de l'Empire, telles que l'Espagne andalouse.

La cité des Abbassides, subissant conquêtes et destructions à partir de l'invasion mongole en 1258, vivra depuis lors quelque peu en marge des grands événements qui vont désormais façonner l'histoire du monde arabo-méditerranéen. La renaissance arabe du XIX^{e} siècle, sous l'impact de l'Europe, déclenche ce qu'on appelle encore le phénomène d'occidentalisation, et bouleverse entre autres les traditions musicales. Prenant l'Egypte comme principal centre de rayonnement, elle ne touche que très sporadiquement l'Irak, toujours marqué par sa vocation plus proprement orientale.

Alors que des instruments européens font leur entrée dans les orchestres arabes, Bagdad reste fidèle à ses instruments traditionnels dont la *jôzâ* (type de vièle proche du *rabâb*) et le santur, cithare sur table, où le *maqâm* constitue un véritable savoir mélodico-rythmique réservé à une élite professionnelle. Cette continuité touche surtout le jeu et la technique du *'ûd*: synthèse de traditions proprement mésopotamiennes. Et lorsque, au XX^{e} siècle, les années trente verront déferler sur le monde arabe, à partir du Caire, une nouvelle vague d'occidentalisation affectant principalement la chanson légère – bientôt considérée comme «musique européo-arabe» – le domaine traditionnel en subira également l'impact. Ainsi la présence au Congrès international de musique arabe du Caire, en 1932, de Muhammad al-Qubbandjî, le plus grand chanteur de *maqâm* irakien, apparaîtra-t-elle comme un «vestige archéologique». Le *'ûd* en tant que tel n'est plus qu'un accompagnement auxiliaire du chanteur et, au sein de l'orchestre, son rôle est secondaire. Tout au plus fait-on appel, dans les soirées familiales, à un 'ûdiste dont les *taqsîm* – brefs en général – sont à base de formules modales ressassées et d'effets de fin de phrases musicales dont le seul critère esthétique est de susciter le maximum de cris d'admiration couvrant le brouhaha des conversations.

Munir Bashir portera tout au long de sa vie et de sa carrière un jugement très sévère sur ce qu'il considérera comme une décadence, voire une caricature de l'authentique musique arabe: « La musique arabe, sous ses formes vocales actuelles, est un «corps» étranger et étrange de formes et genres, sans lien avec aucune des terres arabes, ni même avec le goût réel de nos mélomanes. Cette musique n'a ni forme, ni cadre historique, ni authenticité», déclare-t-il à la revue *Kol al-Arab*[2] lors

[2] *Kol al-Arab*, n° 58-59, 1984.

d'un récital donné à Paris. Sa brutale franchise le porte même à désigner du doigt les musiciens responsables de cette « défiguration », les Egyptiens : « Nos frères (les musiciens) égyptiens seraient incapables de nous faire entendre une seule chanson de celles qu'ils chantaient il y a cent ans ! Où ont-ils puisé toute cette musique dont ils nous abreuvent aujourd'hui ?... Certainement ni au *sa'id*, ni parmi les *fellah*, ni dans aucune tradition de la glorieuse histoire de l'Egypte, plusieurs fois millénaire »[3].

Il lui arrivera, plus d'une fois, de polémiquer avec certains compositeurs ou critiques musicaux sur les pages des journaux, notamment lors de son séjour au Liban.

Restaurer le vrai visage de la musique arabe et redonner au *'ûd* son rôle noble d'instrument soliste : telle est la mission que Munir Bashir s'est assignée après sa formation, par ses multiples activités d'enseignant, de concertiste, d'animateur et même d'écrivain.

Le mûrissement

Et pourtant la musique dite occidentale ne lui était ni étrangère ni mal connue. Bien au contraire, l'apparition du gramophone lui avait permis de découvrir toutes les grandes œuvres de la musique classique occidentale. Il avait même eu l'occasion, en 1957, de se rendre à Londres pour répondre à une invitation de la BBC, et écouté à l'Albert Hall un concert symphonique sous la direction de Sir Malcolm Sarjeant. Ce fut la fascination, surtout lorsqu'un entretien autour d'une tasse de thé lui permit de parler avec le prestigieux chef d'orchestre britannique, de la musique arabe et du *'ûd* dont il était un professionnel.

A-t-il rêvé dès lors de nouveaux horizons malgré les activités qu'il menait alors à Bagdad en tant que professeur de *'ûd* et animateur de groupes musicaux officiels ? Peut-être ce côté d'angoisse intérieure qui le tenaillait – et dont j'ai pris la mesure lors des premiers récitals où je l'ai accompagné et présenté – en faisait-il aussi une sorte d'éternel insatisfait ?... « Je me sentais étouffer, tourmenté par le besoin de connaître et de me confronter avec d'autres univers (musicaux) » (Bashir 1996 : 102).

Et dans un de ces mouvements d'humeur qui lui étaient propres, il décida en 1959, lors d'une mission à Prague, de s'établir à Budapest pour y reprendre une formation complète d'études musicales à l'Académie de musique de la capitale hongroise. Pourquoi Budapest ? Sans doute pour la renommée de ses grands maîtres de la musique, mais aussi pour le prestige que lui avaient apporté les recherches de Béla Bartók sur les musiques traditionnelles d'Orient. Le coup de cœur musical coïncida avec l'amour tout court, puisque c'est là que Munir Bashir devait rencontrer la femme qui partagerait sa vie, Irena. Quiconque a eu le privilège d'être reçu à Bagdad au domicile de l'artiste se rappellera longtemps l'exquise hospitalité de « Sayida Irena », qui parlait admirablement l'arabe irakien.

---

[3] *Ibid.*

Mais la vocation musicale de la Hongrie aura marqué pour longtemps le mûrissement et les orientations du maître du *'ûd* irakien: « Je m'isolais avec mon *'ûd* pour de longues heures, essayant d'étudier chaque pas fait par Bartók pour recueillir, noter et publier les œuvres de musique populaire. Ce faisant, je me proposais de jeter des ponts de continuité entre l'auditeur occidental et notre propre musique » (Bashir 1996: 116).

Puis ce fut, après cinq années d'études à l'Académie de musique, puis à l'Institut des Arts populaires sous la direction du célèbre compositeur hongrois Zoltán Kodály, le couronnement des longs labeurs avec l'obtention du doctorat en musicologie et arts populaires. Désormais Munir Bashir n'aura plus à pâtir de ce malheureux « complexe d'infériorité » entretenu plus ou moins subrepticement dans certains milieux arabes à l'égard de musiciens non formés à la science occidentale. Ces études lui permettront même d'approfondir et d'apprécier toute l'authenticité des traditions musicales arabes dont il se fera le fougueux défenseur face à ses détracteurs « occidentalisants ».

Bagdad: l'échec et le nouvel exil

La réinstallation à Bagdad ne se fera pas sous les meilleurs auspices: ayant fondé un Institut populaire de musique où l'enseignement du *'ûd* tenait une place prééminente, l'insuffisance des ressources matérielles ajoutée aux rivalités avec d'autres institutions d'enseignement musical aboutiront à l'échec de ce projet, ressuscitant chez Munir Bashir ce malaise du « prophète » incompris dans son pays: cet Irak qui l'avait déjà poussé à l'exil quelques années auparavant.

Le Liban où il s'établit avec sa famille lui permet de se consacrer entièrement à sa vocation de soliste du *'ûd* dont il va explorer toutes les ressources et les subtilités. Sa technique toute personnelle et sa maîtrise incomparable des *maqâm* le mettent en lumière et suscitent de l'intérêt jusqu'en Europe où on cherche à le connaître.

Le hasard peut-être, mais aussi mon intérêt professionnel pour tout ce qui touche à la musique et à la poésie arabes, n'ont sans doute pas été étrangers à ma première rencontre avec Munir Bashir et aux liens de considération et d'amitié qui devaient nous lier tout au long de sa carrière internationale. Dans les années soixante, ma deuxième passion, la poésie arabe, m'avait alors amené à admirer et faire connaître en Europe un des plus grands poètes arabes contemporains, sinon le plus grand, Badr Shâker al-Sayyâb; il était irakien. Et la profonde amitié qui devait nous lier – pour une bien courte durée, hélas! puisque, frappé d'un mal terrible, Sayyâb devait décéder à trente-cinq ans – m'avait fait découvrir toutes les richesses de talents authentiques que pouvait receler ce pays resté quelque peu en marge des courants culturels de la Méditerranée arabo-orientale.

Et l'un des multiples hasards dont la vie est faite me fit rencontrer cette fois encore un Irakien, lui aussi un des plus grands musiciens arabes, sinon le plus grand: Munir Bashir.

Le hasard, ce fut un élève de *'ûd* des frères Bashir, le Yéménite Jamîl Ghânem, au talent déjà bien affirmé. L'ayant rencontré et enregistré lors du deuxième Congrès international du Caire en 1969, je fus impressionné par sa technique et son art du *taqsîm* au point de vouloir retrouver les maîtres artisans de cette formation: et ce fut la rencontre avec Munir Bashir à Beyrouth quelques mois plus tard, suivie de l'invitation à une tournée de concerts à Genève, Paris et Hölsetbro au Danemark, qui allait déclencher le «phénomène» Munir Bashir dont nous avons été témoins.

Munir, en plusieurs passages de son autobiographie, m'attribuera – probablement par sympathie et reconnaissance – un rôle exagérément grossi quant à l'aide que je lui ai apportée, alors que ce sont ses talents hors du commun qui doivent expliquer son succès et sa renommée. Et s'il est une circonstance où mon crédit auprès de lui m'apparaît rétrospectivement comme le plus positif, c'est la nouvelle orientation que prendront sa vie et ses activités professionnelles à la suite de la percée de Genève.

Son séjour au Liban, en dépit des rapports fructueux qu'il avait établis avec les milieux musicaux et des quelques récitals qu'il eut l'occasion de donner, lui apparaissait comme un exil, volontaire certes, mais un exil quand même. Sa traversée du désert, avec son cortège de gêne matérielle, il l'avait d'autant plus mal ressentie qu'il avait rêvé d'obtenir une certaine reconnaissance officielle dans ce Liban pour lequel il avait une prédilection sincère. Sa candidature à un poste de professeur de *'ûd* au Conservatoire national de musique de Beyrouth lui avait valu des déboires proches de l'humiliation. Sa candidature ne fut pas refusée, mais en sa qualité d'étranger détenant des diplômes non reconnus, il lui fallait se soumettre à une série d'examens musicaux devant un jury d'experts. Tous ceux qui ont connu Munir Bashir, entier, fier, susceptible sur tout ce qui touchait à ses propres compétences, peuvent mesurer la portée de son geste lorsqu'il déchira la lettre administrative répondant à sa candidature, exprimant sa colère à qui de droit.

La reconnaissance de l'Europe: condition de succès

Les premiers concerts en Europe allaient agir comme une caisse de résonance se prolongeant au Proche-Orient de façon inattendue. Paradoxalement, c'est lorsque l'Occident découvre Munir Bashir que les pays arabes prennent subitement conscience de la valeur qu'ils abritent dans leurs murs. Articles, entretiens, interviews se succèdent, cherchant à savoir qui est celui qu'on qualifie déjà d'ambassadeur du *'ûd* et de la musique arabe en Occident. Les échos ne pouvaient qu'en parvenir à Bagdad où l'exil volontaire de Munir Bashir avait laissé un vide. La volonté de ramener au bercail le fils prodigue pousse le ministre de la culture à se rendre en personne à Beyrouth pour lui faire une proposition généreuse et alléchante sur le plan professionnel, en cas de retour à Bagdad. Ces fonctions en feront le chef supérieur de toutes les activités musicales en Irak.

C'est ici que mon intervention et mes pressions amicales eurent sans doute raison de ses hésitations dont il me fit part lors d'une rencontre à Beyrouth en 1972. Je considérais qu'il était capable de relever le défi qu'il avait esquissé jusqu'alors, en démontrant, contrairement au vieil adage, que l'on pouvait être «prophète» dans son propre pays sans cesser de l'être pour les autres.

Commence alors pour Munir Bashir la période la plus féconde et la plus riche de réalisations concrètes pour la promotion de la musique arabe. Le maître incomparable du *'ûd*, l'improvisateur mystique qui nous a tellement fait rêver à travers ses taqsim, véritables chefs d'œuvres de technique et d'esthétique émotionnelle, va se révéler homme d'action, capable de mettre en œuvre les projets les plus ambitieux et les plus dignes de servir ses idées.

Rentré à Bagdad où il est nommé Directeur de la musique (*musical affairs*) au ministère de la Culture, il assume à la fois la coordination de l'enseignement au sein des différentes institutions musicales publiques et l'animation des nouvelles institutions conçues par lui pour promouvoir la cause de l'authentique musique traditionnelle arabe. Ainsi contribue-t-il à la création d'un «Centre international de Musique traditionnelle», en liaison avec le Conseil international de la musique de l'UNESCO, dont il est d'ailleurs membre. Pour l'Irak même, il obtient la formation d'un ensemble de percussions où ne figurent que les instruments traditionnels avec les meilleurs percussionnistes d'Irak, un ensemble orchestral et vocal dont la mission est la présentation des différents genres musicaux traditionnels en Irak et dans l'ensemble de l'aire arabe. Les femmes, joueuses de *'ûd* et chanteuses, y figurent en bonne place.

Puis vient sa réalisation la plus spectaculaire: la création à Bagdad, en 1975, du Centre permanent de l'Académie arabe de musique rattachée à la Ligue des états arabes, dont il devient le Secrétaire général. Elle réunira tous les deux ans les membres de son Comité exécutif où figurent des représentants de chacun des pays membres de la Ligue.

Animateur et organisateur, Munir Bashir révèle ses talents d'éditeur et d'écrivain à travers des publications périodiques: ainsi la revue *Al-Qithârâ* («la cithare»), organe des musicologues irakiens et arabes, *Majallat al-Majma' al-'Arabî li-'l-Mûsîqa*, revue de l'Académie arabe de musique, organe plutôt de musicologie spécialisée, avec des préoccupations idéologiques; «L'enfant et la musique» qui répond à une idée chère à Munir Bashir, selon laquelle le goût doit se forger dès la plus tendre enfance, dans «le ventre de la mère «, comme il le dira lui-même à propos du don d'improvisation (Bashir 1996: 140).

Tandis que se succèdent, pendant ces années denses, festivals, conférences, colloques, alors que troupes et ensembles irakiens se produisent un peu partout dans le monde, Munir Bashir trouve encore le temps de poursuivre ses tournées avec une ardeur et un succès croissants, comme si toutes ses autres activités lui avaient donné un nouveau souffle. On reste même pantois devant le nombre impressionnant de récitals qu'il donne durant cette période dans les coins les plus reculés de notre planète: le Japon, Hong-Kong, Taiwan, Cuba, les deux Amériques, etc. A Cuba, ses enregistrements de *taqsîm* sont utilisés par certains hôpitaux à des fins thérapeutiques.

Réceptions et banquets se succèdent où le maître du *'ûd* reçoit force décorations et se livre à de multiples déclarations, entretiens et même conférences: il y révèle un talent de la parole qui va rejoindre celui de ses nombreux articles, le tout au service d'une cause dont il a fait sa passion et sa mission: redonner à la musique arabe son visage originel, la réintégrer dans son authenticité, c'est-à-dire son génie propre façonné par un passé millénaire. Ce passé, diversifié par ses conquêtes et ses civilisations successives ou concomitantes, est – c'est sa conviction – un tout depuis l'époque reculée des Sumériens jusqu'aux Arabes d'aujourd'hui, héritiers à ce titre de traditions musicales ne devant en rien se renier face à une culture occidentale hégémonique et dévastatrice.

Un homme en colère

Ce classicisme «puriste» – jugé exagéré, voire inapproprié par certains auteurs, compositeurs, chanteurs et critiques musicaux arabes – l'engage dans une polémique qu'il assume avec fougue. Munir Bashir – le doux mystique – est capable de se mettre en colère et de fustiger les méfaits de l'aliénation musicale arabe. Il est vrai qu'à en juger par un certain genre de musique arabe, déversée à longueur de journée par les radios et musiques de films – voix sirupeuses, orchestres hybrides où l'accordéon voisine avec le *qânûn* ou même le *rabâb* pour mélanger diatonique et *maqâm* naturels, en ressassant les mêmes rythmes appauvris de la «danse du ventre»... Il y a de quoi comprendre la colère de Munir Bashir.

Dans un entretien au titre provocateur: «Pour que notre musique n'aille pas rejoindre les poubelles de l'histoire», publié dans une revue arabe éditée à Paris[4], Munir Bashir dénonce en termes vifs ce qu'il appelle «le complexe de l'Occident» (*'iqdat al-Gharb*):

> «Tu peux t'inspirer des civilisations et des cultures des autres peuples, même en les empruntant comme l'ont fait les anciens Arabes face aux philosophes grecs, pour la philosophie, la médecine, les sciences; mais tu ne peux pas substituer à ton héritage et tes instruments de musique ceux des autres comme c'est le cas chez nous où nous voyons nos grands artistes, ceux qu'on appelle même les 'stars', agir contre nature en se laissant subjuguer par le complexe de l'Occident: cela me rend presque fou; mais je dois dire ce que je pense en toute franchise, même si cela blesse certains».

Et de dire sa foi en ce qu'il appelle du terme français «classique», et par quoi il entend essentiellement la musique traditionnelle:

> «Les Arabes possèdent un patrimoine musical classique des plus riches de l'histoire. Il est aussi des plus profonds, parce que d'origine sacrée: en Occident, la musique est née dans les églises. Chez les Arabes, dans les mosquées et les

[4] *Al-Yom Assabeth*, n° 37, 11 avril 1988.

> églises. L'Irak, terre des religions, est par ce fait même riche de la diversité de ses héritages musicaux. N'en est-il pas ainsi, à titre d'exemple, de la musique syriaque, héritée d'un long passé ? C'est une musique religieuse, donc classique... »

Ayant suivi les péripéties de cette polémique, je me dois de préciser que l'indignation de Munir Bashir était motivée également par une certaine incompréhension que rencontraient sa musique et son jeu du *'ûd* auprès des auditeurs arabes. Je l'entends encore me dire, dans un moment de découragement: «Je n'ai plus envie de donner des concerts dans un pays arabe: ils ne comprennent pas».

Et il est vrai que, dans un premier temps, la technique et l'art du *'ûd* de Munir ne soulevaient pas un enthousiasme démesuré auprès des auditeurs arabes. Ceux-ci, habitués à une musique de *'ûd* plutôt conventionnelle et facile à saisir à travers des schémas modaux brefs et répétitifs, ne s'y retrouvaient pas, au grand dam de ceux qui, parmi les mélomanes arabes, découvraient au contraire une musique de haute tenue.

Le désespoir, devant une incompréhension jugée injustifiée, poussera un éditorialiste du très sérieux journal libanais *Al-Nahar* à lancer un cri d'alarme provocateur. Munir Bashir venait justement de donner, en janvier 1973, un récital au Festival international de Baalbek: récital qui ne semble pas avoir enthousiasmé outre mesure un public en majorité arabe, d'où ce cri de colère:

> «Munir Bashir, ton morceau de bois (*khashaba*) doit se faire entendre en Orient et Occident, même à leurs extrêmes, mais non pas au Moyen-Orient. Là tu trouveras qui te comprendra, mais pas ici où on te trompe. Munir Bashir, pars pour l'Europe, les Etats-Unis, les Amériques... pars au Japon, en Chine, mens-leur en leur faisant croire que toute la musique arabe est à l'image de la tienne. Va en Inde et fais entendre ta musique à Ravi Shankar... ta musique lui donnera sans doute une nouvelle inspiration... Va partout dans le monde, et mens-leur en leur faisant croire que toute la musique arabe est telle que la tienne. Puis reviens vers les pays arabes, et fais-leur entendre ton art authentique: mais prends garde de leur mentir, car alors ils te renieront... »

Cette sévère mise en garde, toute de simulation, était faite en 1973, alors que Munir Bashir s'apprêtait à rentrer à Bagdad pour y prendre ses nouvelles fonctions. Depuis, le public arabe, et en tête celui du Liban, tout acquis à son art, a su très judicieusement réparer cette injustice et il continuera de se produire autant dans les pays arabes qu'ailleurs, soulevant une ferveur toute particulière auprès d'auditoires peut-être plus sensibles à une certaine tradition de musique soufie telle qu'on l'a connue dans le monde arabo-musulman. D'ailleurs, je ne suis pas sûr que Munir Bashir aurait aimé que ses récitals soulèvent un enthousiasme délirant et bruyant, comme c'est parfois le cas pour certaines grandes vedettes arabes de la chanson. Il avait une conception quasi aristocratique de la musique, surtout celle du *'ûd*, et ne tolérait pas une manifestation tant soit peu vulgaire à ses concerts. Le silence religieux – dans lequel il se plongeait lui-même – était de

rigueur; et il m'est arrivé de le voir s'arrêter brusquement en plein *taqsîm*, prêt à s'en aller parce qu'un auditeur faisait une réflexion à voix haute.

D'ailleurs, ces silences ont toujours fait partie intégrante de son interprétation, comme je l'avais écrit dans une de mes premières présentations de ses disques[5]. Ils ont impressionné maints autres auditeurs au cours de ses récitals et, outre leur charge émotionnelle, ils dégageaient un sens allégorique, comme l'écrit si bien un critique musical jordanien à propos d'un récital donné à Amman le 29 janvier 1994:

> «Ce qui m'a le plus frappé en écoutant Munir Bashir, ce sont les silences assez prolongés qui émaillent ses improvisations et ajoutent encore plus d'intensité: ils sont comme l'invitation au voyage dans le fond des âges, vers les sources historiques de notre civilisation»[6].

Il n'empêche que la musique de Munir Bashir n'aura vraiment touché en profondeur qu'un auditoire limité à une sorte de club minoritaire au sein des mélomanes arabes. Il faudrait un jour soumettre ce phénomène à une réflexion systématique pour en découvrir les motifs. Mais n'en est-il pas ainsi, sous d'autres cieux et dans d'autres civilisations, de toute musique dont l'expression veut aller au-delà du simple divertissement pour toucher à des sphères où l'esthétique se veut aussi une voie d'accompagnement métaphysique, C'est ainsi d'ailleurs que Munir Bashir voulait sa musique: la conception qu'il en avait représente un message de paix et de sérénité tant intérieure qu'extérieure.

La révolte du pacifiste

On peut, à propos du pacifisme dont il défendra la cause avec une certaine fougue, surtout dans la dernière période de sa vie, se demander si cette démarche était motivée par une option politique. Quiconque a bien connu Munir Bashir peut témoigner de son aversion pour toute forme d'idéologie politique sectaire. La cause première et dernière à laquelle il est demeuré fidèle est celle de la musique en tant que langage suprême de paix et d'amour entre les peuples et leurs cultures. Ici aussi, il entend s'acquitter d'une dette de reconnaissance envers l'homme qui lui avait inculqué le rôle irénique de la musique, son maître Muhyiddin Haydar: « Je pense que c'est lui qui sema en moi les grains de la cause de la paix par la musique» (Bashir 1996: 42).

Le destin aura voulu que, pour les dernières années de sa vie, Munir Bashir soit confronté à la guerre, dans son propre pays et contre son pays: guerre insolite où le langage de la force paraissait avoir triomphé au détriment de la concertation et du dialogue.

---

[5] *Iraq. Ud classique arabe par Munir Bashir*. LP Ocora OCR 63, 1971.

[6] *Al-Dustor*, Amman, 29 janvier 1994.

Pour Munir Bashir, en pleine période de créativité et d'activités plus prometteuses que jamais, c'est la catastrophe. Le blocus inhumain qui est décrété contre l'Irak équivaut à une sentence de mort pour toute l'action menée en faveur de la musique depuis 1973. Les ensembles de musique traditionnelle qui se produisent avec tant de succès un peu partout dans le monde se disloquent. Les différentes publications de la Direction de la musique sont stoppées net. L'Académie arabe de musique animée par Munir est pratiquement amenée à fermer ses portes, tout comme les principaux établissements d'enseignement musical. Assez vite, réduits quasiment à la misère, enseignants, artistes, chanteurs, compositeurs ou instrumentistes quittent le pays et tentent de trouver des refuges de fortune et une activité professionnelle dans d'autres pays arabes, et jusqu'en Europe. Munir Bashir lui-même se trouve frappé dans sa mission la plus chère : les tournées de concerts à travers le monde.

On aurait pu craindre un découragement fatal suivi d'un renoncement à tout ce qui était sa raison d'être même. Or, par un de ces mécanismes de survie dont il a le secret, Il rebondit et relève ce dernier défi. Ayant fait d'Amman, en Jordanie où il a tant d'admirateurs, et de Budapest, patrie de sa femme où il est également connu et apprécié, ses relais de départ, il entend poursuivre ses missions avec plus de foi encore.

Faisant appel au mécénat des pays arabes, il reprend la publication de la revue de l'Académie arabe de musique, tente d'aider par tous les moyens musiciens et écrivains irakiens poussés vers l'exil, et se lance à nouveau dans les tournées de récitals. Le 16 février 1993, lors d'un concert à Rabat, au Maroc, il reçoit le prix du « dialogue des civilisations » qu'il partage avec l'ancien ministre américain de la justice, Ramsey Clark. Cette bouffée d'air frais dans sa nouvelle traversée du désert, malgré le réconfort qu'elle lui apporte, ne met pas fin pour autant à son désarroi. L'aigle de Mossoul, celui qui a entraîné tant et tant d'entre nous vers les cimes, est blessé et sa blessure est plus profonde qu'il n'y peut paraître. Il a peine à taire l'indignation qu'il ressent à l'encontre de ce qu'il juge comme une monstrueuse injustice envers son pays, l'Irak, et tout ce qu'il représente :

> « C'est un grand honneur pour moi que de partager ce prix avec l'homme noble, l'homme de justice et d'humanité qui a eu le courage – seul au monde – de se ranger aux côtés de mon peuple et de mon pays contre les forces de l'agression et de l'injustice... Celles-ci ont même tenté de détruire le *'ûd*, le *nay* ». L'allusion est claire : en même temps que des innocents, « on a tué la musique en Irak »[7].

Moins de trois ans nous séparent encore de l'attaque fatale qui emportera Munir Bashir. Toujours plein de projets malgré les cris de désespoir, il poursuit ses activités. Les dernières œuvres attestent même d'une maîtrise étonnante et d'une inspiration dans les *maqâm* et leurs développements qui, loin d'avoir faibli, déborde de créativité renouvelée.

---

[7] *Al-Jumhuriya*, Rabat, 17 février 1993.

Ainsi ai-je pu le constater dans une de ses dernières œuvres, un duo de *'ûd* avec son fils Omar que j'ai eu l'honneur de présenter dans un CD qui vient de paraître[8], de même que dans un dialogue magistral avec un ensemble irakien de percussions (formé de quelques rescapés). On avait parfois reproché à Munir Bashir de maintenir son *'ûd* dans une sorte de splendide isolement, renonçant à une certaine tradition notamment irakienne où tout taqsim était clôturé par un jeu rythmé avec tabla sur un air populaire: la basta. Et l'on établissait tout naturellement une comparaison avec les maîtres du sitar indien.

Il est vrai que sur ce point particulier, Munir Bashir n'a pas cru devoir sacrifier à une tradition qui serait plutôt récente. Mais son style méditatif et les développements extrêmement complexes apportés aux *maqâm* dans ses improvisations auraient pu jurer avec une conclusion de style léger et plutôt dansant. Cependant, à y regarder de près, ses *taqsîm* sont émaillés de ces chansons populaires arabes, kurdo-turkmènes, iraniennes, syriaques qui constituent le fond étonnamment riche du folklore irakien. Je dirai même que là se trouve la sève dont se nourrit essentiellement son inspiration.

Il nous en apporte une preuve éclatante dans cette dernière œuvre d'un dialogue où le *'ûd* est mis au service de la musique populaire et de ses rythmes en un tour de force qui fait oublier l'absence des percussions. En découvrant cette nouvelle facette de l'art de Munir Bashir, l'on s'interroge tout naturellement sur ce qui a en définitive fait l'originalité du génie dans sa réhabilitation spectaculaire du *'ûd*.

Les secrets de son art

Tenter d'analyser l'art du *'ûd* de Munir Bashir, c'est pénétrer un univers labyrinthique dont on n'aura jamais réussi à découvrir coins et recoins: autant dire entreprendre une tâche quasi impossible.

Laissons aux futures écoles supérieures de *'ûd* la tâche de faire de l'héritage musical de Munir Bashir, fondateur d'école, un modèle classique et de renaissance dont on codifiera la technique, le style et l'esthétique. On ne peut, dans un essai aussi bref que celui-ci, que tracer quelques grandes lignes de ce qui peut être considéré comme l'essentiel de la «renaissance» bashirienne: le rétablissement des liens de synthèse qui avaient fait la riche diversité, et partant la grandeur de la musique arabe, dans son intégration des héritages musicaux du Proche-Orient.

Et tout d'abord le rétablissement du *'ûd* dans ses fonctions nobles et autonomes, capable d'assumer en solo toute la dimension de la musique arabe. En faisant de ce *'ûd* un instrument animant à lui seul tout un concert, Munir Bashir entend ne pas opérer une révolution, mais lui rendre la place qu'il avait à l'époque de Ziryâb, dont on connaît l'épopée depuis Bagdad jusqu'à Cordoue (IX^{e} s.) et d'Al-Farâbî (+950), philosophe et grand théoricien de la musique,

[8] *Irak. Munir Bashir & Omar Bashir. Duo de 'ûd.* CD Auvidis-Ethnic B 6874, 1998.

virtuose du qanun. Si Munir Bashir estime, à juste titre, être le premier à rétablir, en musique arabe, « le solo instrumental dans toute son ampleur »[9], c'est grâce essentiellement à sa vision globale d'une continuité historique de cette musique.

Cette vision repose sur une connaissance étonnamment vaste de la base même qui en fait l'originalité : l'art du *maqâm*.Même si l'on peut théoriquement analyser un *maqâm* – il n'y a qu'à se reporter aux ouvrages spécialisés – il est pratiquement impossible de décrire les dimensions tant esthétiques qu'émotionnelles qu'il prend dans l'art de Munir Bashir : « Chaque *maqâm* est un monde en soi »[10], disait-il lui-même.

Il faut ici faire la part, insaisissable par essence, du don créatif de l'artiste, mais aussi de toutes les ressources auxquelles il fait appel. Bagdad, en dépit de la longue décadence qui avait suivi sa destruction par les Mongols, avait cependant, en raison de son isolement même, conservé vivante la tradition de *maqâm* hérités de l'empire abbasside et tombés en désuétude dans les autres pays arabes. Des dizaines, voire des centaines de *maqâm* dont font état les anciens théoriciens de la musique, l'époque moderne ne devait conserver qu'une trentaine, codifiés au Congrès du Caire en 1932, et dont une dizaine seulement sont pratiquement en usage actuellement. Encore faut-il préciser que le nombre des vrais connaisseurs et interprètes des *maqâm* se raréfie sous les coups de boutoir portés par les modernistes occidentalisants.

L'Irak fait exception avec ses quatre-vingt-dix *maqâm* codifiés et toujours en usage parmi les musiciens professionnels. C'est justement là que Munir Bashir trouve une de ses sources d'inspiration, en réintégrant dans leur riche variété des *maqâm* – considérés comme non arabes – qu'il traite avec une égale prédilection aux côtés des *maqâm* d'usage courant. Ainsi voyons nous, dans le même *taqsîm*, se dérouler une improvisation en *maqâm* Awshar (d'origine plutôt persane), Dasht (d'origine kurde), Rahâwî (edessénien) inspiré de la musique religieuse syriaque, alternant avec les *maqâm* Rast, Hijâz kâr ou Bayâtî, d'usage plus proprement arabe. D'autres *maqâm* oubliés comme le Lâmî, pourtant d'origine bédouine, se trouvent exhumés et réhabilités pour prendre une place de choix aux côtés des autres grands *maqâm*.

Si l'on y ajoute l'admirable talent qui permet à Munir Bashir de traiter avec une égale maîtrise ces divers *maqâm* pour les fondre dans un même moule bashirien, on peut mesurer l'importance d'une telle « restauration » pour la musique traditionnelle arabe d'aujourd'hui.

Outre cette réhabilitation du *maqâm*, une des autres grandes innovations qu'il a apportées à l'art du *'ûd* – parallèlement à sa résurgence en tant qu'instrument soliste mentionnée plus haut – touche à ce style tout particulier qui a fait l'enchantement de tous ses auditeurs. Pour analyser ce style en profondeur, il faudrait de longues dissertations tant théoriques que techniques, qui n'ont pas leur place ici. Mais comment ne pas observer aussi à cet égard que l'exceptionnelle beauté de son jeu provient – en plus d'une technique et d'une virtuosité exceptionnelles –

---

[9] *In* Laurent Aubert : « L'art du *maqâm*. Entretien avec Munir Bashir », *cf. supra* p. 17.

[10] *Ibid*

de la synthèse opérée entre les différents styles traditionnels de l'aire proche-orientale ? On y retrouve à la fois les traditions turque, kurde, iranienne, et bien entendu méditerranéenne arabe. D'ailleurs, Munir Bashir reconnaît être redevable, sur ce plan surtout, à Muhyiddin Haydar, marquant ainsi son appartenance à l'école de *'ûd* de Bagdad. Il faut y ajouter une facture exceptionnelle de l'instrument: l'ajout d'une sixième corde donnant de la profondeur aux échelles tonales et modales, des cordes et une caisse qui rendent un son nettement moins rugueux et sec que celui du *'ûd* dit de Syrie et d'Egypte en usage dans la majeure partie du monde arabe.

Encore fallait-il, pour réussir à exploiter avec succès tous ces atouts, bénéficier d'une imagination et d'un talent assez créatifs pour porter cet art aux sommets. On peut difficilement ne pas reconnaître que Munir Bashir a réussi à relever le défi, comme personne d'autre avant lui.

Je sais enfin que le jugement du témoin que je fus pourrait paraître pour certains trop empreint d'hyperbole, faussé qu'il peut être par l'admiration et l'amitié; mais, une fois encore, je n'en revendique que le point de vue tout personnel.

Il appartient maintenant aux chercheurs musicologues, musiciens et historiens de soumettre à l'examen toute l'œuvre de Munir Bashir – et elle est considérable, la partie inédite étant bien plus importante que ce qui a été publié – pour mesurer à sa juste valeur la place qui lui revient dans l'histoire de la musique arabe et la promotion du *'ûd*. Nul doute qu'elle ne sera pas modeste.

Référence

BASHIR Munir
1996 *Musîqîy al-Hikmâ* («Le musicien de la sagesse»). Beyrouth: Al-M'ussassâ Al-'Arabiya Lildirâsât wa-al-Nashr («Fondation arabe d'études et de publications»).

TRAVAUX RÉCENTS

THÈSES D'ETHNOMUSICOLOGIE EN FRANÇAIS

Le développement des études ethnomusicologiques au cours de la dernière décennie a eu pour conséquence, en France notamment, une floraison de thèses soutenues dans le cadre de l'Université de Paris X-Nanterre, de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), et, dans une moindre mesure, des Université de Paris IV-Sorbonne, de Paris V-René Descartes et de Lumière-Lyon II. Il a paru souhaitable de proposer ici de courts résumés de ces thèses, à la diffusion trop souvent confidentielle, de façon à les faire connaître et à favoriser ainsi les échanges entre jeunes chercheurs et institutions.

Les sujets traités sont d'une grande diversité: organologie, systématique musicale, monographie, diasporas musicales... Ces thèses sont le plus souvent accompagnées d'un CD ou d'une cassette d'exemples musicaux, voire d'une cassette vidéo.

Seules sont ici prises en considération les thèses soutenues depuis 1996 dont les résumés ont été fournis par leurs auteurs. Il est possible que certaines thèses nous aient échappé: nous prions donc leurs auteurs de bien vouloir en envoyer le résumé à la rédaction des *Cahiers* sous la forme communément adoptée ci-dessous. Cette nouvelle rubrique des *Cahiers de musiques traditionnelles* est destinée à recenser toutes les thèses d'ethnomusicologie rédigées en langue française, quel que soit leur pays d'origine; elle pourra devenir régulière dans la mesure où elle est alimentée directement par les thésards eux-mêmes.

Jérôme CLER
Musique et Musiciens de Villages en Turquie méridionale *(Régions d'Acipayam et Çameli, Denizli) 361 p., 34 fig. + cassette enregistrée.*
Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 12 janvier 1997.
Directeur de thèse: Jean During

Ce travail, qui s'essaie à décrire un territoire musical dans sa singularité, procède d'abord du paysage dans lequel s'inscrit la musique pour aborder ensuite les modalités sociologiques de la pratique musicale, puis les caractéristiques générales du répertoire à travers la technique instrumentale du *üçtelli*, petit luth à trois cordes.

- Lieu: les contreforts du Taurus occidental, un arrière-pays de montagnes et de plateaux, entre la vallée méditerranéenne du Menderes au nord, et la côte lycienne au sud. Il s'agit d'une région de *yayla*, pâturages d'été de pasteurs semi-nomades qui ont été progressivement sédentarisés, du XIVe siècle à nos jours, et dont certains ont abandonné la vie pastorale.
- Sources: paysans et bergers musiciens d'ascendance nomade, nés pour la plupart avant 1930, et leurs enfants.
- Epoque de la recherche: séjours répétés entre 1991 et 1997.

Tout d'abord, les approches géographique et historique sont reliées aux représentations des musiciens-informateurs. Ensuite, à partir des cadres du temps vécu, et pour rendre compte des circonstances de la pratique musicale, sont décrits les divers aspects du «sens de la fête». Alors seulement est abordée la musique proprement dite, d'un point de vue théorique (rythme, matériau mélodique), puis pratique (technique instrumentale, répertoire): les catégories de l'analyse musicale émanent directement de la collaboration entre l'ethnomusicologue et ses informateurs.

Le souci de l'auteur fut d'articuler les éléments de la description à la trame conceptuelle qui les sous tend. L'étude des formes renvoie à des affects territoriaux – chants d'exil exprimant l'attachement au pays natal, danses territorialisantes – au point que se dessinent des paysages musicaux, en quelque sorte une géo-musicologie. La musique exprime ainsi la sociologie particulière de cette société d'ascendance nomade, son rapport à la terre, et son identité fragile et vouée au secret.

Aurélia DOMARADZKA BARBIER
Le folklore musical polonais: la Silésie. *967 p., 120 illustrations, 52 notations musicales, indexes + 1 cassette d'accompagnement.*
Thèse de doctorat de l'Université Lumière Lyon 2, soutenue le 22 octobre 1997
Directeur de thèse: Professeur Janine Cizeron

Zone de contact entre Polonais, Tchèques et Allemands, peuples qui ont fait son histoire, la Silésie a également reçu d'autres influences (ruthènes, tatares, hongroises, juives, tsiganes et valaques). On y distingue une zone de plaine – la vallée de l'Oder – et une zone montagneuse – les Sudètes et le Beskide silésien (Carpates) –. Les spécificités de son folklore musical (syncrétisme, polymorphisme du vers, hétérogénéité du langage musical) et le contexte méthodologique (cadre général et cadre analytique du discours verbal et musical des chants et de leurs variantes) ont défini le champ de l'étude.

Les traditions silésiennes étudiées s'expriment de multiples manières: habitat, artisanat, coutumes familiales, notamment liées au mariage, danses, costumes et fabrication d'instruments de musique traditionnels.

Le parler silésien contient des archaïsmes inexistants dans le reste du pays; il en découle que le vers populaire chanté silésien est polymorphe et évolue différemment dans le cadre des chants courts du sud et des chants longs du nord.

L'analyse des mélodies, notamment de celles du Beskide, a nécessité de forger de nouveaux outils et de définir de nouveaux concepts, tels que: conception ethnopsychique du rythme, existence d'une «cellule montagnarde originelle», notions relatives à un intervalle de seconde considéré comme «très ancien», à des échelles autogènes, au caractère de certains degrés mobiles, présence de formules statiques et dynamiques, collage de formules hétérogènes, «chromatisme instrumental aléatoire».

L'analyse des paroles des chants a permis de comprendre qu'il s'agit, dans la plupart des cas, de «paroles de femmes» ayant pour rôle opératoire de faciliter l'accession de la jeune fille au statut de femme mariée. La société silésienne y apparait encore fortement marquée de pratiques ancestrales. L'étude des chants et de leurs variantes a permis en outre de mettre en évidence certaines règles de la transmission orale.

Philippe DONNIER

La musique flamenca: composition et structure. *2 tomes: 596 p., transcriptions et schémas + CD.*

Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 30 novembre 1996.

Directeur de thèse: Bernard Lortat-Jacob

Cette thèse est l'aboutissement de vingt cinq années d'expérience. Elle commence par la description de l'itinéraire musical de l'auteur et des principaux lieux où l'on pratique le flamenco. Principes sémiologiques, métaphore relativiste, espaces pluridimensionnels et théorie des catastrophes, proposant autant de points de vue originaux adaptés à l'analyse des structures flexibles, complexes et ambiguës propres au flamenco, terminent la première partie.

Les principaux cycles rythmico-harmoniques de guitare (*compas*) sont construits par l'application successive d'opérateurs formels à états discrets. Les classes mesurées (*a compas*) et non mesurées (*libres*) sont analysées séparément tandis que des descriptions plus fines montrent la variabilité des *compas*. L'analyse des relations dialectiques entre schémas sensori-moteurs et projets musicaux permet d'approcher certains mécanismes cognitifs et de compléter l'étude de la guitare flamenca.

La mise en évidence de la grande liberté temporelle des diverses interprétations d'un même chant justifie l'adoption d'un système de représentation inspiré de l'écriture neumatique grégorienne. Une analyse paradigmatique systématique permet de définir un patron mélodique commun à plusieurs versions d'un même chant. La formalisation d'une procédure de réduction des divers patrons mélodiques permet de simplifier la représentation et la classification des différents types

de chant. Cette étude comparative permet de cerner les marges de liberté du chant non mesuré par rapport aux cycles de l'accompagnement de guitare mesuré.

En suivant les principes exposés précédemment, un important corpus comprenant les formes les plus caractéristiques du répertoire est analysé. Le dernier chapitre décrit quelques expériences de terrain réalisées dans les domaines de l'accompagnement de chanteurs *aficionados* et professionnels de la ville de Cordoue. L'analyse de ces expériences conduit à l'ébauche d'une « machine à chanter ».

Nathalie JACQUEMART

Transmission et techniques d'apprentissage d'un savoir traditionnel: étude ethnolinguistique et ethnomusicologique de la musique de gamelan (Java central).

xiv-592 p., 79 fig, 9 pièces annexes, glossaire.

Thèse de doctorat de l'Université de Paris V-René Descartes, soutenue le 17 décembre 1997.

Directeur de thèse: Frank Alvarez-Pereyre

Les gamelans sont des orchestres de musique traditionnelle javanaise, composés essentiellement de métallophones et de gongs et rassemblant des gens de tous les milieux. Ils jouent de la musique pure, mais accompagnent également des danses ou des manifestations théâtrales: théâtre d'ombres ou d'acteurs. Cette musique joue un rôle essentiel dans la vie culturelle de Java central: mariages, festivités, concours, détente. Des gamelans sont omniprésents dans les entreprises publiques et privées, les associations de quartier et de village. La radio, les centaines de cassettes, les concerts traduisent l'engouement de la population.

En liaison avec ce développement, les modes de transmission ont fortement évolué. Des notations chiffrées existent depuis le début du XX^{e} siècle et sont utilisées par tous. Le premier conservatoire d'Indonésie a été ouvert à Surakarta en 1950. Des cours sont aussi donnés, pour les groupes amateurs, par des musiciens formés ou non en milieu scolaire. Mais on constate que leurs pédagogies sont très semblables.

Si la musique tend à se figer, les transmetteurs utilisent néanmoins des procédés d'apprentissage qui permettent de maintenir la richesse et la diversité d'interprétation.

L'étude, menée entre 1989 et 1996, apporte des données sur la transmission d'une musique traditionnelle, sur la société et la culture javanaise – la musique révélant des caractéristiques générales de la culture – et sur la spécificité des pratiques musicales du gamelan à travers leur évolution actuelle. Elle a impliqué un investissement croisé de la linguistique (utilisation d'une méthodologie inspirée de l'ethnolinguistique), de l'anthropologie (conception générale de la thématique de l'apprentissage) et de l'ethnomusicologie (dégagement du système mis en œuvre, par le biais privilégié de la pédagogie et de l'organologie). Elle a permis de montrer que l'apprentissage, pris comme objet d'étude, permettait d'accéder aux systèmes dans leurs dimensions structurelle, historique et socioculturelle.

Marie-Barbara LE GONIDEC
Le beau berger et sa flûte de miel: Les instruments de musique pastoraux dans les chants traditionnels bulgares. *2 tomes: 330 p.+ 154 p. (pièces annexes), 65 fig., + 1 cassette vidéo.*
Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 1er décembre 1997.
Directeur de thèse: Bernard Lortat-Jacob

Le travail porte, d'une part sur l'organologie des flûtes, des cornemuses et des cloches bulgares, et d'autre part sur un important corpus de chants traditionnels mentionnant ces instruments et provenant des collections bulgares. Une fois exposés les caractères organologiques des instruments en question et la façon dont ils apparaissent dans les textes, l'analyse proposée vise à dégager la signification symbolique qui leur est attachée.

Dans les textes considérés, ce sont les flûtes qui sont mentionnées le plus souvent, particulièrement des flûtes à embouchure biseautée de type *kaval* dont le timbre est souvent rapproché de la voix humaine, même si, dans la pratique, les Bulgares font également usage de flûtes à bloc (*duduk*). De nombreux chants mettent en évidence la fonction de communication jouée par la flûte, traditionnellement employée pour conduire le troupeau (en se basant sur les réflexes conditionnés des animaux). En outre, en raison du rapport souffle/voix, la flûte confère au berger les valeurs positives attribuées universellement au souffle; enfin, les propriétés créatrices du souffle vital font que la flûte symbolise le phallus.

En ce qui concerne la cornemuse (*gajda*), même si les textes ne lui accordent pas un caractère pastoral, l'emploi cérémoniel qui en est fait lors des mariages ritualise l'union du couple en conduisant la procession, et l'outre symbolise le ventre de la femme déflorée.

Prenant en considération les modalités d'usage de la cloche, les chants montrent l'importance du lien établi entre l'homme et l'animal, lien direct dans la mesure où l'animal ensonnaillé est doté d'une voix et parle avec le berger, lien indirect au sens où, richement paré, il est un faire-valoir.

L'étude des chants traditionnels bulgares constitue donc une voie d'accès à la compréhension des systèmes de représentations dans lesquels s'inscrivent les instruments de musique.

Emmanuelle OLIVIER
Le patrimoine musical des Bochimans Jul'hoansi (Namibie). Représentations – Systématique. *470 p., fig., 130 notations + CD.*
Thèse de doctorat nouveau régime soutenue à l'EHESS (Paris), le 13 mars 1998.
Directeur de thèse: Simha Arom

La thèse porte sur l'étude de la musique des Bochimans Jul'hoansi, société de chasseurs-cueilleurs établis dans le désert de Kalahari en Namibie, chez lesquels

l'auteur a effectué plusieurs missions entre 1993 et 1997. Ses visées sont de trois ordres: comprendre comment ces populations ordonnent et conçoivent leur monde musical, mettre au jour le fonctionnement de leur musique en tant que système et enfin dégager les représentations mentales qui la sous-tendent.

Le premier point concerne la manière dont cette communauté donne du sens à des entités musicales, en assignant à chacune d'entre elles une place précise au sein de la vie sociale. Ceci par le biais des circonstances auxquelles elles sont attachées et des catégories dans lesquelles elles se regroupent.

A partir d'un corpus aussi exhaustif que possible – 170 pièces ont été analysées –, les traits qui caractérisent les différentes catégories de chants sont examinés; pour chacune d'entre elles tous les paramètres, – échelle, métrique, périodicité, rythme, syntaxe, plurivocalité –, sont pris en compte. Or il semble que certains de ces traits n'apparaissent pas dans les autres musiques d'Afrique sub-saharienne. Il s'agit notamment de la diversité des échelles tétratoniques et pentatoniques, des irrégularités du cycle périodique au sein d'un même chant, et du recours à des figures rythmiques «boiteuses» fondées sur des nombres premiers. Un autre trait remarquable est l'indépendance de l'ordonnancement des unités mélodiques par rapport au cadre périodique. Mais c'est dans le chant plurivocal que se manifeste toute l'originalité de la musique des Jul'hoansi: la thèse débouche donc sur la conception autochtone de la plurivocalité et met en évidence les multiples procédés utilisés par les Jul'hoansi, à partir d'un matériau de base extrêmement simple, pour créer l'illusion d'une polyphonie contrapuntique complexe.

Dana RAPPOPORT

Musiques rituelles des Toraja Sa'dan, musiques du Couchant, musiques du Levant (Célèbes-Sud, Indonésie). *2 tomes: 597 p., 70 photos, cartes, notations, sonagrammes, glossaire des termes musicaux + CD.*
Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 10 mars 1997.
Directeur de thèse: Mireille Helffer

Ce travail, issu de plusieurs missions de terrain effectuées entre 1991 et 1995, examine la place de la musique dans la vie des Toraja Sa'dan, une population de 500 000 individus habitant les montagnes de Célèbes-Sud en Indonésie.

Pratiquée dans les rituels, la musique dépendait autrefois exclusivement de la vie religieuse. La religion ancestrale, appelée «règle des anciens» *(aluk to dol)*, n'existe plus que de façon résiduelle et n'est suivie aujourd'hui que par environ 10 % de la population; elle repose sur un cycle rituel dans lequel la musique joue un rôle déterminant: rituels de funérailles «du côté du soleil couchant» et rituels de fécondité «du côté du soleil levant». Par la louange chantée, la musique toraja élève les défunts et les vivants de haut rang et, par les chants de transe, elle protège la collectivité de la maladie et du malheur.

Après avoir dégagé les principes de l'organisation religieuse, la thèse décrit les différents répertoires dans les rituels du Couchant, puis dans les rituels du Levant; après quoi sont mis en évidence les principes d'ordonnancement des groupes de musiciens, des répertoires de musique, ainsi que ceux qui règlent l'alternance des sons. Enfin, il est montré comment, dans un système socio-religieux bouleversé par la christianisation et l'indonésianisation, la musique rituelle survit malgré tout, désacralisée, récupérée par le pouvoir local et national.

Dans l'ensemble des musiques décrites, quatre grands répertoires, appartenant aux rituels du plus haut rang, au Couchant comme au Levant, sont dits «partenaires», unis par un lien nommé *bali*; il s'agit de deux grands chœurs dansés (*badong* et *simbong*), de deux psalmodies (*retteng to mate* et *retteng deata*) et de deux chœurs assis (*dondi'* et *serang mundan*). L'élucidation du sens de *bali* fait apparaître des principes communs à la dynamique sonore et à la dynamique rituelle en milieu toraja.

Hervé ROTEN

Les traditions musicales judéo-portugaises en France: Bordeaux, Bayonne, Paris. *2 tomes: 281 p., 4 photos, 58 notations, glossaire, indexes + 166 p. de transcriptions, + 1 cassette audio d'exemples enregistrés.*

Thèse de doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne, soutenue le 27 janvier 1997. Directeur de thèse: Simha Arom

Depuis le milieu du XVI[e] siècle, la France abrite des juifs d'origine portugaise dont la musique liturgique demeure encore mal connue. Après avoir décrit la pratique musicale de ces anciennes communautés marranes, cette étude s'attache à dresser l'inventaire des sources musicales – orales ou écrites – de trois d'entre elles, celles de Bordeaux, de Bayonne et de Paris.

Dans un second temps, une analyse musicologique permet d'appréhender la systématique de ces traditions. Par le recours à une transcription de type paradigmatique, l'auteur s'applique à dégager la structure musicale des différentes prières. Il en étudie les aspects formels et rythmiques, les échelles modales, les formules mélodiques et les différents procédés de formulation. Il énonce notamment les règles syntaxiques régissant les répertoires de la fête du Nouvel-An juif (*Rosh Ha-shanah*). Il apparaît dès lors que ce corpus, qui englobe plusieurs centaines de mélodies liturgiques, est finalement constitué à partir d'un matériel extrêmement restreint, mais qui possède de nombreuses ressources. Un simple motif prototypique donne naissance à différentes formules qui circulent entre les pièces selon un procédé de centonisation.

Pour conclure, une étude diachronique et synchronique de plusieurs versions d'une même pièce permet d'évaluer les rapports existant entre les traditions orale et écrite ainsi que le degré de continuité ou de changement de ces musiques liturgiques sur près de deux siècles.

Olivier TOURNY
Systématique de la musique liturgique des Juifs d'Ethiopie. *2 tomes: 417 p., transcription du corpus constitutif de 77 chants dans le tome II, + 6 cassettes audio. Thèse de doctorat de l'EHESS (Paris), soutenue le 1er juillet 1997. Directeur de thèse: Simha Arom*

A ce jour, l'ensemble de la communauté juive d'Ethiopie, dénommée Beta Israël, a intégralement émigré vers Israël. Considéré comme trop éloigné du judaïsme normatif, le rite juif éthiopien n'est paradoxalement pas reconnu par les autorités religieuses israéliennes.

Sur la base des enregistrements de chants de prière réalisés par Simha Arom à Jérusalem en 1986, la présente étude aborde un domaine de recherche jusqu'à présent négligé dans les études concernant les juifs d'Ethiopie, à savoir celui des chants sacrés accompagnant toutes les manifestations rituelles de cette communauté. L'étude de ce patrimoine en voie de disparition a été réalisée entre 1991 et 1997 avec le concours de prêtres juifs éthiopiens (*qessoth*), derniers tenants de cette tradition.

Après une présentation de données anthropo-historiques, l'essentiel de la thèse est consacré à la systématique musicale. Une introduction générale en donne une première définition, décrit le travail d'enquête et présente les informateurs ainsi que le corpus. Après un exposé des outils conceptuels mis en œuvre, sont tour à tour envisagées la problématique générale de l'étude, l'heuristique et la méthodologie.

Vient ensuite la partie consacrée à l'analyse musicale qui s'articule en cinq volets: les quatre premiers concernent l'élaboration d'une typologie, fondée sur l'examen de la configuration des chants, de l'organisation du temps, des échelles et des phénomènes plurivocaux. Le cinquième et dernier volet est consacré à la systématique du formulaire musical, dont une ébauche de syntaxe est proposée.

La conclusion du travail reprend les résultats de l'analyse de chacun des paramètres observés, souvent d'un grand intérêt – tant pour l'ethnomusicologie que pour la musicologie – et montre clairement la singularité, l'originalité et la richesse de la musique liturgique juive éthiopienne.

Philippe VIGREUX
La darbûka: histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion. *2 tomes: xii – 610 p. + 112 p. d'annexes.*
Thèse de doctorat de l'université de ParisX-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 14 novembre 1997.
Directeur de thèse: Bernard Lortat-Jacob

Dans cette monographie en trois parties, l'auteur, partant d'un examen minutieux des sources archéologiques, tente de retracer l'histoire du tambour en gobelet dans la protohistoire et l'Antiquité, puis l'histoire de la *darbûka* proprement

dite, depuis la mention de ses ancêtres prétendus dans le haut moyen-âge arabe (*kabar, dirrij, kûba*) jusqu'à ses développements morphologiques récents.

La partie morphologique traite successivement les aspects acoustiques, les divers schémas de filiation du tambour en gobelet (notamment à partir de la timbale) et dresse une typologie exhaustive et raisonnée des formes connues de l'instrument dans le monde arabe et méditerranéen.

La partie ethnomusicologique aborde les aspects fonctionnels de l'instrument (usages ritualisés liés à la célébration du cycle de vie: naissance, circoncision, mariage); elle met l'accent sur le rapport étroit de l'instrument au monde féminin et, dans une perspective analytique, jette les bases d'une étude paradigmatique du discours rythmique propre à l'instrument (notions de figure improvisative récurrente, de substrat endogène et exogène).

WU Rung-shun

Le chant du* Pasi but but *chez les Bunun de Taiwan: une polyphonie sous forme de destruction et de recréation. *2 tomes: 175 p.+ 301 p. + CD.*
Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 12 décembre 1996
Directeur de thèse: Mireille Helffer

Ce travail porte sur un chant rituel – le *pasi but but* – destiné à favoriser la croissance du millet, nourriture de base pour les Bunun, un groupe aborigène de Taiwan. Ce chant comporte une forme polyphonique propre, distincte de celle des autres répertoires musicaux de l'ethnie Bunun.

Dans une première partie, l'auteur s'efforce de situer le *pasi but but* dans la société, la culture et la musique traditionnelle des Bunun dont il présente brièvement les divers aspects.

Dans la seconde partie, le sujet propre de la thèse est traité sous les trois angles de la fonction de ce chant particulier, des structures qu'il manifeste et des mutations qu'il a subies au cours des cinquante dernières années. En fait, ces trois facteurs s'interpénètrent inextricablement; mais, pour mieux comprendre les changements survenus à travers le temps et l'espace, il s'est avéré nécessaire d'examiner séparément:

1. Le rôle original du *pasi but but* dans la société traditionnelle bunun, tel que le présentent les récits de la tradition orale, collectés dans différents villages. Ceci a permis d'élucider la relation triangulaire établie entre: croissance du millet, rites supposés favoriser cette croissance, chant choral masculin qui est au centre de ces rites.
2. Les caractéristiques musicales des quinze versions enregistrées du *pasi but but* dont nous disposions.
3. La structure de la polyphonie, telle qu'elle se dégage de la comparaison entre les différentes versions.

Enfin, à partir de l'analyse de ces données, il a été tenté de comprendre selon quelles modalités le *pasi but but* s'était adapté à l'environnement nouveau dans lequel se trouvait placée la société bunun et quel noyau stable persiste aujourd'hui dans ce chant polyphonique devenu emblématique, non seulement des Bunun, mais, dans une certaine mesure, des aborigènes de Taiwan.

Habib YAMMINE

Les hommes des tribus et leur musique (Hauts-plateaux yéménites, vallée d'al Ahjur). *2 tomes (VIII-419 p.), une pièce annexe: transcription de la danse bar'a + CD.*

Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 14 février 1996.

Directeur de thèse: Bernard Lortat-Jacob

Sur les hauts-plateaux yéménites, la musique est étroitement liée aux activités quotidiennes ainsi qu'aux occasions festives. A travers l'étude de la pratique musicale manifestée dans ces diverses circonstances, la thèse essaie de mettre en valeur les rapports entre les groupes sociaux dans le milieu tribal villageois. L'échange qui caractérise ces rapports est indispensable pour réussir l'organisation des fêtes et cérémonies villageoises. Dans les cérémonies du mariage, considérées dans ce travail comme un microcosme de la société villageoise, sont en effet regroupés les acteurs musicaux représentant les différents groupes sociaux villageois: paysans-chanteurs (*gabâyel* ou hommes de tribus), hymnodes (*nash-shâd*) issus du groupe religieux et barbiers musiciens (*mzayyin*) appartenant au groupe des *banî-l-khums*, ensemble des corps de métiers et d'activités manuelles.

La description des instruments de musique, des formes vocales et de la musique de danse pratiqués dans ce contexte permet d'établir une nette distinction entre les répertoires masculin et féminin, soulignant la séparation des sexes dans la société villageoise.

L'analyse des rapports entre la poésie et la musique révèle deux types différents de formes chantées: syllabique et mélismatique. Cette distinction formelle a permis de renforcer en conclusion un ensemble d'oppositions qui classe les répertoires musicaux et les occasions de la pratique musicale en fonction de deux domaines de la vie villageoise: le domaine public et le domaine privé. Au domaine public correspondent les formes syllabiques exécutées durant les cérémonies officielles (danse tribale *bar'a*, chants des tribus); au domaine privé correspondent les formes mélismatiques (travaux agricoles et domestiques, danse de divertissement *le'ba*).

Ameneh YOUSSEFZADEH

Les bardes bakhshi du Khorassan iranien. *310 p., 20 illustrations, notations, table des mélodies-types + CD.*

Thèse de doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 27 octobre 1997.

Directeur de thèse: Jean During

Cette recherche, basée sur des enquêtes de terrain menées entre 1987 et 1995, présente la tradition des bardes *bakhshi* du Khorassan. Historiquement, le Khorassan a largement dépassé les limites régionales qui sont aujourd'hui les siennes, et a englobé au fil des siècles plusieurs états avoisinants. Il constitue donc un centre culturel puissant dont le rayonnement s'est étendu très loin: musique, poésie, récits épiques y ont pris appui sur les différents apports ethno-culturels, au gré des bouleversements politiques et religieux qui ont agité cette région.

Le personnage le plus représentatif de la vie musicale y est le *bakhshi*, barde descendant d'une lignée de chanteurs/narrateurs que l'on retrouve dans toute l'Asie centrale où il assumait deux rôles: d'une part celui de chamane guérisseur, d'autre part celui de barde accompagné au luth à deux cordes *dotâr*. Au nord du Khorassan, le *bakhshi*, pour répondre à l'attente des différentes populations, se doit de pouvoir chanter en trois langues: persan, turc et kurde.

Après un premier chapitre consacré au rappel de l'histoire et de l'ethnologie du Khorassan, le chapitre II définit le statut, la fonction et la vie du *bakhshi*. Les chapitres III et IV analysent le répertoire des bardes, définissant en outre les sources auxquelles ils puisent et les genres littéraires auxquels se rattachent leurs compositions. Le chapitre V aborde les caractéristiques musicales des prestations du *bakhshi* au plan de l'organologie du *dotâr*, des structures modales et des rythmes. En conclusion, le dernier chapitre fait le point sur la situation nouvelle des bardes dans le contexte socio-politique iranien tel qu'il a été redéfini par la nouvelle République islamique.

LIVRES

François BOREL, Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD, Roland KAEHR dir.: *Pom pom pom pom, musiques et caetera.* Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1997. 294 p. ISBN 2-88078-022-5.

Le titre, et le sonagramme qui le souligne sur la couverture, renvoient clairement à Beethoven, et aux Quatre Barbus; l'imagination pourrait aussi glisser vers un carillon de Westminster, dans l'arrangement pour orgue de Louis Vierne, pourquoi pas ?, voire ramener à des comptines enfantines. C'est sans doute l'*et caetera* de la musique qui est ainsi désigné implicitement. Pour ma part, et hors de toute vérité ethnographique, j'entendrais assez bien ce *pom pom pom pom* en accompagnement d'une séance de divination, quand le *sangoma* ayant jeté les osselets s'efforce de trouver un sens dans les figures qu'ils composent sur le sable. Ainsi, des seize textes ici rassemblés, apparemment hétérogènes, imprimés dans un ordre qui peut sembler, au premier abord, aléatoire: ils sont pourtant réunis par une logique, toute de questionnement, dénuée de vérité finale, et stimulante par là même, tout en prolongeant la réflexion menée à travers l'exposition *Pom pom pom pom, une invitation à voir la musique*, qui s'est tenue du 1er juin 1998 au 15 mars 1998 au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

La clef de lecture est clairement offerte au départ, dans l'introduction. Les directeurs de ce volume pensent ici la musique au pluriel, comme «musiques du moment» et les posent en «*analyseurs privilégiés* du fonctionnement des sociétés» (p. 7, italiques dans le texte). Ces musiques doivent être considérées en tant que «totalités socio-culturelles» et doivent être saisies en relation avec les «pratiques sociales qui s'y rapportent» (p. 7). Dès lors, aujourd'hui, elles ne sauraient être envisagées en dehors d'une société-monde et des relations politiques et économiques, imaginaires aussi, qui s'y nouent. Ces relations sont, bien entendu, le résultat d'histoires longues, multiples, entrecroisées, que l'on pourrait aborder dans leur étendue mais que l'on doit aussi étudier dans l'instant, dans le moment, lorsque c'est l'«action même de faire de la musique» (Ernst Lichtenhahn, «Plaidoyer pour le moment musical», p. 19) qui se développe, quand ce qui se passe construit ce qui passe et que certains font sonner ce qui résonne chez d'autres. Pourtant, même considéré dans son instantanéité, le moment, ou la performance, ne peut être isolé de la chaîne des actes ni des types d'acteurs qui l'environnent. Le moment est construit, produit, dans tous les sens du terme qui

incluent et le créatif et l'économique. Il est donc susceptible d'être soumis à des «filtrages», acoustiques et sociaux (Jean-Yves Bosseur, «Composer avec le son», p. 61) qui conditionnent le type de communication s'établissant entre les partenaires de la performance. D'autant que cette notion doit être démultipliée pour englober les situations de reproduction électro-acoustique, la médiation par l'enregistrement et la diffusion sonore ou audio-visuelle. Si l'écoute et la vision constituent donc bien un moment, celui-ci, comme l'instant chez Bachelard[1], n'existe que dans la mesure où il s'insère dans une suite ininterrompue d'actes impliquant des pratiques strictement musicales, de production et de consommation, et d'autres non musicales, d'ordre social, économique et politique. C'est bien en cela que les musiques peuvent être utilisées comme analyseurs sociaux ou encore comme des ensembles de pratiques permettant d'accéder à des «perceptions du monde», des constructions de la réalité dans lesquelles l'interaction entre les sens (sens-sensoriels et sens-significations) est intense (Pascal Amphoux, Anne Sauvageot, «Pour qui sonnent les tags», p. 291).

Il n'est donc pas possible d'idéaliser le moment musical, d'en faire un temps de fusion transparente, immédiate, d'union totale des sensibilités. S'il permet la rencontre, la communication, l'échange, ce n'est pas sans se heurter à des obstacles ni devoir se plier à des contraintes. Cela est particulièrement évident en ce qui concerne la «musique contemporaine»: un écart s'est creusé entre «le monde de la création et la réalité sociale environnante» (Jean-Yves Bosseur, p. 72), la musique de création a été – peut-être aussi s'est-elle laissée faire – marginalisée: elle s'est coulée dans des formes spécifiques d'administration et en aurait perdu sa vocation subversive. Parallèlement, le kidnapping des oreilles par diffusion de musiques non souhaitées dans des situations d'écoute impossible (parkings, ascenseurs, supermarchés, rues en temps de «fête», etc.) prescrit des moments où la banalité, la monotonie s'imposent sans qu'il soit, en droit, possible de réagir[2]. Le vieux dilemme de la nouveauté originale étouffée par la banalité largement acceptée se retrouve ici et peut conduire à toutes sortes d'interprétations. A l'opposé de la subversion, la musique tendrait à «encourager l'obéissance sociale, à endiguer la volonté de liberté individuelle» (Pierre Hugli, «La musique, la douleur et la mort», p. 116); écouter ne serait-il pas lié étymologiquement à obéir? La musique, manipulée par le pouvoir politique, répondrait aux exigences de l'idéologie; ainsi, dans le cas de la Roumanie, elle a mis en son l'ordre, la soumission, la prévisibilité et la mystification des faits (Speranta Radulescu, «Musiques traditionnelles et ethnomusicologie sous la pression politique: le cas de la Roumanie», pp. 203-226). La musique pourrait même devenir «totalitaire», être utilisée comme «moyen de contrôle social», car «la musique digne de ce nom n'existe plus aujourd'hui, sauf dans quelques lieux d'écoute

---

1 Gaston Bachelard: *L'intuition de l'instant*. Paris: Stock, 1932.

2 Si le tapage diurne provoqué par la diffusion de «musique» dans la rue sous couvert de l'autorité municipale à l'occasion d'une réjouissance officielle est, semble-t-il inattaquable, la destruction des hauts parleurs perpétrant ce délit «inqualifiable» (au sens juridique) risque fort d'entraîner, cette fois, des poursuites pour dégradation de matériel appartenant à une collectivité territoriale...

discrets» (Christophe Gallaz, «Portrait de la soi-disant musique actuelle en instrument de contrôle», pp. 100-101); les consommateurs de musiques, les «malheureux salariés d'aujourd'hui» doivent entendre dans ces musiques actuelles (le rock, le rap par exemple) des «motifs d'encouragement à supporter leur impression d'être dissous par le système» (p. 104). L'anathème violemment lancé dans le chapitre de Ch. Gallaz me semble insatisfaisant: derrière la référence au «système», se retrouve une idée de complot anonyme et irrésistible derrière lequel se cache en réalité le mépris du plus grand nombre des acteurs des pratiques musicales d'aujourd'hui (auditeurs ou producteurs). Le même élitisme est d'ailleurs lisible chez S. Radulescu lorsqu'elle évoque la popularité des musiques dont elle dénonce le caractère dénaturé, ou parle de «mauvais goût» (p. 221) à propos de certaines d'entre elles (ce qui n'enlève rien à la réalité des manipulations qu'elle décrit). Or ni l'excommunication (musique pas digne de ce nom par rapport à une musique digne de ce nom), ni le jugement subjectif (bon goût opposé à mauvais) ne peuvent permettre de comprendre les mécanismes qui aboutissent à la plus vaste popularité de tel style ou de tel répertoire, compréhension qui seule peut redonner sa véritable place à la création, conférer légitimité à la liberté de créer.

Pour jeter les bases d'une telle compréhension, il semble, en demeurant dans les cadres indiqués par les textes de *Pom pom pom pom*, qu'il faille adopter deux attitudes. L'une est de principe, vise à tordre le cou à l'élitisme et, tout simplement, à réhabiliter l'usager, à reconnaître le droit de l'auditeur à faire des choix parmi l'immense production sonore qui lui est offerte[3]; elle implique de se mettre «à l'écoute de l'usage» (Jacques Panisset, «La création musicale asistée par l'usage», p. 96) pour que la création se retrouve «relative à une collectivité» (Michel de Certeau, cité p. 96). L'autre attitude consiste, en partant de cette reconnaissance de l'usager de la musique, à analyser les pratiques musicales, à étudier précisément des moments particulièrement propices à l'entendement de ses structures et de ses dynamiques. L'analyse doit alors être, à la fois, historique, sociologique et musicologique: comme l'on dit ethnomusicologique, il faudrait pouvoir penser aujourd'hui, sociomusicologique, puisque la musique traverse et transcende les *ethnos*. C'est à de tels types d'analyse que s'attachent plusieurs textes de ce volume.

Dans cette perspective, on voit l'échange se jouer dans la diachronie aussi bien que dans la synchronie. La vogue des musiques d'antan peut bien se parer des perruques de l'authenticité, ce qu'elle révèle c'est la construction contemporaine du passé, construction qu'il ne faut pas envisager comme un travestissement mais, au contraire, comme la prise de conscience d'une distance, l'aptitude à tisser des liens avec les hommes qui nous ont précédés: avec le passé, et au présent également, «la musique est l'art de la médiation» (Antoine Hennion, «Le baroque, un goût si moderne», p. 37). Certains moments musicaux peuvent être perçus comme privilégiés, la musique n'en étant pas, évidemment, la seule cause;

[3] Un exemple de ce type de choix, opérant sous des contraintes économiques et médiatiques indéniables, est le soudain engouement suscité par la «valse de Chostakovitch» utilisée dans la bande sonore d'une publicité télévisuelle.

alors, elle trame l'émotion, fait vibrer le plaisir; par cette émotion, par ce plaisir, de la rencontre peut sourdre la communion. Cela se réalise dans la mesure où la musique est aussi «ce qu'on lui donne» (p. 129); Marie-Dominique Perrot en relate l'expérience en un fort joli texte qu'elle conclut en affirmant que la mission de la musique «est d'exprimer, non de désigner, de donner souffle aux émotions, mouvement aux corps et non d'assigner une place précise au réel, de le sédentariser dans une langue, fût-elle harmonique» (Marie-Dominique Perrot, «Accroche notes», p. 138).

La médiation musicale, prélude à l'échange, s'effectue entre des acteurs très divers. Elle doit donc mettre en jeu une dialectique complexe de l'affirmation de Soi et du rapport à l'Autre; un Autre proche, celui avec qui ou pour qui on œuvre directement, ou plus lointain, à qui l'on va emprunter à la fois pour se faire plus complet, plus fort et pour s'adresser à lui. Le corps, dans la présentation de Soi, est d'autant plus important qu'il a été érigé en signe de distinction sociale, qu'il est demeuré le siège le plus intime de la mémoire collective (notamment dans les sociétés ayant connu la colonisation et l'esclavage); la musique l'agite et le projette, les sons prennent sens dans la danse. Là apparaît l'homme libre, savoureux, lié au divin, complet parce qu'indissociable de ses partenaires et distinct parce qu'unique dans son corps et le mouvement de son corps mis en forme par la musique. Chez les Afro-Colombiens du littoral Pacifique, la pratique musicale et chorégraphique permet «la conjuration de la *proximité* et le *maintien* d'une distance» (Anne-Marie Losonczy, «Produire l'humain par la musique», p. 272, italiques dans le texte). De cette manière, c'est un savoir social total qu'incorpore et délivre la musique, un savoir qui touche au plus dramatique de l'expérience humaine, la mort et la communication avec l'au-delà; seule elle est capable d'aborder cet indicible et, en lui donnant dimension esthétique, de le socialiser et donc de le rendre supportable. Cette expression-transmutation de la douleur dans les rituels funéraires permet le renforcement du groupe, avec ses structures et ses hiérarchies, honore la fidélité et rappelle que l'unité sociale se vit sur un territoire (Sylvie Bolle-Zemp, «Rhétorique et musique: un rituel funéraire svane (Caucase du Sud)», pp. 165-182). A cette dramaturgie globale des Svanes, on peut trouver un équivalent transposé au sein d'un petit groupe dans l'*Oratorio* sarde dont les manifestations les plus importantes ont également trait à la mort (funérailles, Semaine sainte). Dans l'institution confrérique qui régit la pratique et dans le groupe des chanteurs, la passion et le plaisir cimentent le collectif. Cette communauté vit pourtant dans une tension permanente entre l'individualisme et l'affection pour le groupe; l'homme est une voix, particulière, parfois familialement typée; mais celle-ci ne prend sa vraie valeur que dans l'ensemble vocal, et l'homme n'acquiert de prestige que par les amitiés qu'il noue et entretient, en dépit des luttes d'influence qui en découlent. La musique est à la fois médiation et contradiction: «Le chant révèle [...] la plus profonde de toutes les fractures humaines: celle qui touche à l'affectivité et à la stricte nécessité d'être ensemble, où le désaccord est en germe dans l'accord, comme l'accord dans le désaccord, et où l'acceptation de l'autre se fraie un chemin difficile à l'intérieur de son rejet.» (Bernard Lortat-Jacob, «S'entendre pour chanter: chants de passion en Sardaigne», p. 202).

Proximité et distance par rapport à l'Autre, distinction et tensions, l'échange musical est un dialogue dont le champ n'a cessé de s'étendre. Non que la « mondialisation », la « globalisation » soient des phénomènes si nouveaux ; la maîtrise de la longue distance n'est pas récente, le temps qu'il faut à la parcourir, lui, a rétréci et la quantité d'informations qui la parcourt a, elle, infiniment augmenté. Les phénomènes d'emprunts et de fusion qui ont animé l'évolution des musiques depuis toujours ont donc pris une intensité différente, dont il faut maintenant apprécier les conséquences. Dans la Chine du deuxième siècle av. J.C., une « musique barbare » est utilisée pour fabriquer une musique militaire qui servira de blason au pouvoir han ; dans les années 1920, c'est « Frère Jacques » qui devient une chanson de la révolution nationale. En Chine, mais est-ce différent ailleurs ?, toute musique peut être collectée, appropriée, intégrée au patrimoine « national » ; ainsi, on s'empare de la force de l'Autre, en particulier en ce qu'elle recèle à chaque époque de modernité symbolique, et on peut défier cet Autre dans un langage qui lui demeure vaguement familier, sur son propre « terrain » (Sabine Trebinjac, « Une utilisation insolite de la musique de l'autre », pp. 227-241). Cette démarche se retrouve ailleurs, avec une dimension plus sociale que nationale : l'apparition de nouveaux styles musicaux chez les Touaregs du Niger et du Mali signale un malaise dans la société et fait entendre une rébellion qui gronde et peut conduire au combat. Loin d'être passéiste, cette révolte est une revendication d'entrée dans la modernité, elle exige de bénéficier de ses fruits, mais elle est quête d'une modernité indigène. Les sons qui portent cette demande sont donc du cru et d'ailleurs, empruntés à des répertoires satiriques maliens brocardant les puissants ou aux chants du Polisario (François Borel, « La musique politiquement incorrecte des Touaregs », pp. 243-252).

Ces échanges de contiguïté doivent désormais être replacés dans l'immense maelström mondial de la circulation des musiques qui a engendré « le plus grand fourre-tout de l'histoire de la musique », la *world music* (Laurent Aubert, « Le grand bazar, de la rencontre des cultures à l'appropriation de l'exotique », p. 143). Les moyens de communication modernes ont permis une connaissance élargie de la multiplicité des musiques inventées aux quatre coins du monde. Les métissages réalisés depuis plusieurs siècles ont servi de rampe de lancement à de nouvelles hybridations, plus délibérées, moins directement liées à des situations sociales particulières ; la créativité y côtoie le pillage ; les sentiments humanitaires, l'appât du gain ; le plaisir de la découverte, la manipulation de l'Autre, sans qu'il soit toujours facile de les distinguer. Quelques paradoxes du monde actuel sont ainsi révélés par la mode des « musiques du monde » : d'un côté la multiplication des mouvements de repli dits « identitaires », la montée des nationalismes, les regains de xénophobie ; de l'autre, la curiosité grandissante pour les cultures que l'on croit différentes, le tourisme lointain, l'appétit de musiques d'ailleurs. Cette opposition ouvre donc sur une nouvelle contradiction. Peut-être une solidarité est-elle formulée à travers la *world music*, une solidarité qui « passe par l'écoute de l'autre dans sa différence, dans la mesure où l'on reconnaît qu'il est détenteur de valeurs que nous avons perdues, voire que nous n'avons jamais connues » (Laurent Aubert, p. 161). Pourtant, les bidouillages techniques, les manipulations

commerciales et médiatiques, les transformations musicales n'aboutissent-ils pas aussi à une réification de cet Autre ? Dans une double dimension : d'abord, celle qu'on appellerait en anglais *commodification*, où l'Autre devient bien de consommation, une icone musicale (dans la vente de laquelle l'image – couverture de disque ou clip vidéo – joue un grand rôle), où il est objet passif de désir, absorbé sans que se noue une véritable relation d'échange ; en second lieu, où l'Autre est reconstruit pour satisfaire à une demande qui lui est étrangère, pour plaire à ceux qui ont les moyens de « se le payer », où il doit à la fois être un peu différent mais pas trop pour ne pas choquer ou déranger. Dans les musiques du monde, les échelles étranges rallient la tonalité étique de la variété occidentale, les polyrythmies virent au binarisme, les mélodies sont arasées de sorte qu'en sont bannies les ornementations trop complexes... Solidarité ou nouvel exotisme de consommation et d'exploitation ? Les musiques du monde ne sont probablement ni l'une ni l'autre, ou plutôt elles résultent d'une combinaison de ces deux phénomènes ; ce qui implique de ne pas en avoir une vue angélique, et de ne pas les condamner sans appel. Ici encore, il faut étudier, rechercher : comprendre comment se sont produits autrefois les métissages muicaux, savoir comme ils s'opèrent aujourd'hui ; enquêter chez les musiciens et les auditeurs pour mieux connaître leurs motivations ; pénétrer les imaginaires qui sous-tendent leurs pratiques et la manière dont elles s'articulent ; suivre pas à pas le circuit diffusion / appropriation / reformulation / innovation / diffusion ; donc à la fois découvrir les stratégies qui se déploient autour d'enjeux qui sont indissolublement esthétiques et politico-économiques, et reconnaître qu'il n'y a pas de fatalité d'une domination qui s'insinuerait dans les esprits grâce à la musique, entre autres.

La musique, alors, réapparaît dans sa pleine humanité, comme un champ de forces contraires, un terrain d'affrontements où les armes d'une esthétique non entièrement verbale et de la corporalité mobilisent, plus que d'autres, l'affectivité. Il faut donc en revenir à l'extraordinaire complexité des médiations musicales : des pratiques de production, de consommation, de circulation, d'échange et de mélange en s'attachant au démontage précis, concret du moment musical et des chaînes de communication. Sans oublier, pour finir, que, phonétiquement, les *pom* du titre évoquent aussi Maurice Chevalier. « Ma pomme, c'est moi-a-a-a », sans doute, mais c'est à deux qu'elle se croque.

Denis-Constant Martin

Gage AVERILL: ***A Day For The Hunter, A Day For The Prey. Popular Music And Power in Haiti.*** Chicago: the University of Chicago Press, 1997. xxix-276 p. Bibliographie, index.

Un jour pour le chasseur, un jour pour la proie; sans doute faudrait-il ajouter: tous les jours pour le musicien... Berceau de la première république indépendante issue d'une révolte d'esclaves, Haïti a connu une vie politique mouvementée, dominée par l'instabilité, les dictatures et les occupations américaines; elle a engendré une musique extrêmement riche, dont le développement fut intimement lié à l'évolution de la société, témoignant d'une créativité qui semble avoir été aussi abondante qu'étaient et demeurent misérables les conditions faites à la majorité de ses habitants. C'est tout le mérite de Gage Averill, ethnomusicologue, musicien, professeur à la New York University, d'avoir réussi à écrire de manière vivante l'histoire des musiques populaires haïtiennes en montrant comment leurs transformations sont étroitement associées aux luttes sociales et aux conflits politiques qui ont agité cette moitié d'île depuis au moins un siècle.

Haïti est, d'abord, une société créole. C'est de cette créolité historique et par métissage de danses européennes et africaines qu'est née sa musique; mais c'est dans le cadre d'une créolité caraïbe qu'elle a évolué, sans cesser de s'inspirer aussi des sons et des rythmes qui lui parvenaient des autres îles: Cuba, Martinique et, bien entendu, Saint Domingue la voisine. De tous ces mélanges naquirent des styles pratiqués et appréciés par certains milieux, pauvres ou aisés, ruraux ou urbains. L'occupation américaine, de 1915 à 1934, introduisit d'autres genres venus du Nord: fox-trot, charleston, et popularisa le jazz qui prenait alors forme. Cette présence étrangère faisant d'Haïti une sorte de colonie, dirigée par des gouvernements totalement soumis, entraîna des réactions contradictoires: d'un côté, une fascination pour la puissance, la modernité qui sous-tendit l'adoption des musiques états-uniennes, et l'utilisation (comme ce fut le cas en France après la Première Guerre mondiale) du terme jazz pour désigner tous les orchestres de danse; de l'autre, une révolte contre l'asservissement politique et économique, contre ceux qui collaboraient avec les Yankees, révolte nourrissant l'apparition d'un mouvement culturel «indigène» riche en chansons de résistance. Cela aboutit au «noirisme» essentialiste dont François Duvalier, le futur «Papa Doc», fut l'un des principaux hérauts, accompagné d'un «noirisme musical» dont l'orchestre Jazz des Jeunes fut le propagateur, associant le mot et la musique importés dans les valises de l'occupant à l'idée d'une jeunesse luttant, précisément, contre cette occupation. Après bien des soubresauts, François Duvalier accéda au pouvoir et mit en place la dictature brutale que l'on sait, reposant sur l'utilisation de nombreux symboles culturels. La musique, le *konpadirèk*, le vaudou, le carnaval, le sport furent mis au service d'un totalitarisme érigeant le président au rang de pater familias à l'autorité de droit divin. Dans ces conditions, face à la répression de toute contestation, devant l'impossibilité de tout débat politique, la chanson, la religion et le sport fournirent des arènes de substitution où les conflits devaient s'exprimer à couvert. La créativité indigène, les emprunts étrangers produisirent des styles nouveaux. Le combat pour les

symboles culturels s'intensifia, d'abord sous Papa Doc, puis sous Baby Doc, Jean-Claude Duvalier, fils et successeur. Ce qui avait été utilisé par le pouvoir fut l'objet de réinterprétations contestatrices; les réservoirs populaires, ruraux surtout, furent mis à contribution pour inventer une *kilti libété*, une « culture liberté » affichant son enracinement et dans l'histoire et dans l'« authenticité » paysanne. Musique racine, musique engagée, nouvelle génération: sous diverses étiquettes, les musiciens d'Haïti ou d'une diaspora toujours plus nombreuse installée en France et, surtout, aux Etats-Unis, entreprirent de confectionner de nouveaux langages pour dire leur volonté de s'émanciper encore. Enfin vint le *déchoukaj*, l'arrachage du régime duvaliériste, dans un chaos auquel fit musicalement écho un « tumulte permanent ». La compétition politique renaissante vit les chanteurs et les orchestres prendre position, commenter, proposer une chronique permanente, caustique partie prenante des affrontements parfois dramatiques dont Haïti fut le lieu. Jean-Bertrand Aristide, chef charismatique du petit peuple, symbolisa cette fusion de la musique et de la politique en composant lui-même des chansons et, plus encore, en émaillant son discours de références innombrables à la culture populaire.

Ainsi, en relatant l'épopée de la musique haïtienne, c'est une histoire globale que compose Gage Averill. Il montre comment danses et chansons populaires, intimement liées à une religion syncrétique indigène, le vaudou, et à la principale manifestation festive, le carnaval, sont devenues des langages sociaux et politiques dans lesquels toutes les aventures et les avanies peuvent être dites. Ces langages ont, évidemment, leurs spécificités, qui sont ici clairement mises en évidence. Les différences entre les styles musicaux recoupent les divisions de la société: elles les expriment symboliquement et servent de champs d'identification aux artistes et aux publics. Les paroles des chansons, que Gage Averill cite généreusement, peuvent dans certains cas être explicites; le plus souvent, le dire populaire s'y exprime de manière détournée: la rhétorique du *chan pwen* est faite d'allusion humoristique, elle permet de dénoncer sans nommer, et laisse à l'auditeur une marge d'interprétation. Cela démontre, plus généralement, que la culture populaire, la musique notamment, ne saurait en aucun cas être considérée comme un outil univoque, ou même privilégié, de la contestation des ordres et des pouvoirs établis. Gage Averill y insiste à plusieurs reprises: elle fournit un « site où le pouvoir devient action, où il est reconnu, accepté, signifié, contesté et rejeté » (p. xi). Les mêmes éléments de culture, les mêmes symboles peuvent être manipulés par ceux qui détiennent l'autorité, et en bénéficient, par ceux qui entendent l'acquérir et par ceux qui les combattent: de ce point de vue, l'histoire haïtienne prouve abondamment que les luttes politiques sont aussi des affrontements pour le contrôle de la culture. Les chansons projettent une image flatteuse des gouvernants ou les stigmatisent; les carnavals peuvent être transformés en fêtes de souveraineté mais peuvent aussi donner à la révolte l'occasion d'éclore; la religion sert à légitimer les puissants, comme elle profère la condamnation de leur malfaisance. La politisation des formes culturelles implique donc des stratégies bâties autour du pouvoir et nécessite des procédures de façonnage particulières dont ce livre donne plusieurs exemples: des antiques chants de louange

transformés en glorification des Duvaliers au marronage culturel qui fait surgir un traditionalisme de résistance dans la « musique racine ».

Cette subtile dialectique ne se développe pas uniquement à l'intérieur des frontières de l'Etat. Les différents milieux qui l'entourent (Caraïbes, Amériques), l'existence d'une importante population émigrée font qu'elle est toujours accompagnée de relations complexes avec les cultures environnantes. Dans des sociétés telles qu'Haïti, la modernité en est fréquemment un enjeu : la pauvreté, les retards éducationnels et scientifiques la posent comme nécessairement étrangère ; les influences musicales venues d'un ailleurs dont la puissance et la richesse s'imposent sont immanquablement entendues comme autant de symboles d'une modernité désirée. L'appropriation des styles étrangers signifie donc la participation à cette modernité. Mais celle-ci ne saurait se contenter de l'imitation ; l'adoption implique inévitablement l'adaptation, la transformation, la création. Et c'est une autre des conclusions que tire Gage Averill de son exploration haïtienne : les pratiques étrangères ou internationales, tout spécialement aux temps de la « world music », sont inéluctablement vouées à se retrouver mélangées aux pratiques locales pour produire une originalité susceptible d'être érigée en emblème identitaire.

Si le travail de Gage Averill offre une introduction passionnante à l'histoire d'Haïti, il compte aussi au nombre de ces monographies qui font avancer la réflexion générale sur la production et les utilisations sociales des musiques populaires.

Denis-Constant Martin

Monique BRANDILY : *Introduction aux musiques africaines.* [Paris] : Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, 1997. 157 p. ; nombreuses illustrations, glossaire, bibliographie, discographie. Accompagné d'un CD encarté. Collection « Musiques du monde ». ISBN 2-7427-1360-3.

Relevant le défi que constituent la profusion et la diversité des musiques africaines, les éditeurs de la déjà fameuse collection « Musiques du monde » ont confié à Monique Brandily la tâche délicate « de proposer quelques jalons pour guider les randonneurs au long des sentiers de découverte des sons africains » (p. 9). Ils se sont donc volontairement limités à une introduction, ce qui semble être un choix méritoire car, à moins de prétendre à l'édition d'une encyclopédie de type *Garland*, forcément lacunaire, les musiques d'un continent ne sauraient être décrites en un seul ouvrage, aussi volumineux soit-il.

Puisqu'il serait vain de chercher à définir les musiques africaines dans leur ensemble, l'auteur va plutôt essayer de définir des isolats présentant des points communs. Ainsi, dans son introduction, elle souligne que l'environnement naturel des populations africaines conditionne l'instrumentarium (le cas des nomades par exemple) et que la diversité du matériel instrumental influence à son tour la

transformés en glorification des Duvaliers au marronage culturel qui fait surgir un traditionalisme de résistance dans la « musique racine ».

Cette subtile dialectique ne se développe pas uniquement à l'intérieur des frontières de l'Etat. Les différents milieux qui l'entourent (Caraïbes, Amériques), l'existence d'une importante population émigrée font qu'elle est toujours accompagnée de relations complexes avec les cultures environnantes. Dans des sociétés telles qu'Haïti, la modernité en est fréquemment un enjeu : la pauvreté, les retards éducationnels et scientifiques la posent comme nécessairement étrangère ; les influences musicales venues d'un ailleurs dont la puissance et la richesse s'imposent sont immanquablement entendues comme autant de symboles d'une modernité désirée. L'appropriation des styles étrangers signifie donc la participation à cette modernité. Mais celle-ci ne saurait se contenter de l'imitation ; l'adoption implique inévitablement l'adaptation, la transformation, la création. Et c'est une autre des conclusions que tire Gage Averill de son exploration haïtienne : les pratiques étrangères ou internationales, tout spécialement aux temps de la « world music », sont inéluctablement vouées à se retrouver mélangées aux pratiques locales pour produire une originalité susceptible d'être érigée en emblème identitaire.

Si le travail de Gage Averill offre une introduction passionnante à l'histoire d'Haïti, il compte aussi au nombre de ces monographies qui font avancer la réflexion générale sur la production et les utilisations sociales des musiques populaires.

Denis-Constant Martin

Monique BRANDILY : *Introduction aux musiques africaines.* [Paris] : Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud, 1997. 157 p. ; nombreuses illustrations, glossaire, bibliographie, discographie. Accompagné d'un CD encarté. Collection « Musiques du monde ». ISBN 2-7427-1360-3.

Relevant le défi que constituent la profusion et la diversité des musiques africaines, les éditeurs de la déjà fameuse collection « Musiques du monde » ont confié à Monique Brandily la tâche délicate « de proposer quelques jalons pour guider les randonneurs au long des sentiers de découverte des sons africains » (p. 9). Ils se sont donc volontairement limités à une introduction, ce qui semble être un choix méritoire car, à moins de prétendre à l'édition d'une encyclopédie de type *Garland*, forcément lacunaire, les musiques d'un continent ne sauraient être décrites en un seul ouvrage, aussi volumineux soit-il.

Puisqu'il serait vain de chercher à définir les musiques africaines dans leur ensemble, l'auteur va plutôt essayer de définir des isolats présentant des points communs. Ainsi, dans son introduction, elle souligne que l'environnement naturel des populations africaines conditionne l'instrumentarium (le cas des nomades par exemple) et que la diversité du matériel instrumental influence à son tour la

production musicale, comme d'ailleurs l'effet lié à la diversité symbolique due à des raisons idéologiques, sociologiques ou esthétiques. La compréhension de ces musiques ou, plus simplement, le plaisir à les écouter augmente avec la connaissance de leurs significations sous-jacentes. Car elles sont avant tout fonctionnelles, étroitement liées à des rituels, à l'organisation sociale, à la répartition des tâches entre hommes et femmes, à celle des classes d'âge, et elles sont en outre conditionnées par les structures politiques et religieuses.

Dans un premier chapitre, « Quelles musiques ? », l'auteur se risque à esquisser les caractères fondamentaux de ces musiques. Elles sont construites empiriquement, transmises oralement et ne recourent pas à une théorie. Mais elles obéissent à des lois d'organisation qui ne sont pas énoncées, et dont c'est justement le travail de l'ethnomusicologue de les formuler. Tout d'abord, elles ne se conçoivent pas hors du contexte de la performance. Ensuite, elles sont sont caractérisées par des traits stylistiques comme celui de la répétition, à laquelle le musicien se doit d'apporter des variations ou des innovations, en évitant toutefois de compromettre l'identification du répertoire de référence par les auditeurs. Ces musiques ne sont donc pas figées, elles évoluent lentement, mais constamment, et c'est à cause de la folklorisation, phénomène qui consiste à immobiliser une tradition lorsqu'on la sent fragilisée, qu'elles deviennent intouchables et qu'elles se pétrifient. Ici, l'auteur aurait pu ajouter que les ethnomusicologues ont une large part de responsabilité dans ce processus, notamment avec l'« ethnomusicologie d'urgence » qui tend à négliger l'étude des mécanismes de la folklorisation en ne valorisant que ce qu'elle considère comme « traditionnel ».

Les musiques africaines sont « sous contraintes » (p. 23), en ce sens que la matière sonore « est soumise à l'observation de conventions dictées par des motifs qui [...] répondent à la nécessité de demeurer signifiante » (pp. 23-24). Dans cette perspective symboliste, le choix des tons hauts ou bas, des rythmes binaires ou ternaires, par exemple, se fait en fonction de paires d'oppositions concrétisant la relation masculin/féminin, fort/faible, droite/gauche, etc. La notion de timbre entre aussi en ligne de compte dans ce type de classification symbolique. Une autre « contrainte » résulte du lien que la musique entretient avec la parole, lorsque l'instrument se substitue à cette dernière pour s'adresser à des êtres surnaturels ou pour exprimer des pensées confidentielles à des membres de la communauté, dans un langage secret.

Le statut du musicien africain est traité brièvement dans le deuxième chapitre. Il y est question principalement des griots en Afrique de l'Ouest et plus particulièrement en milieu malinké (Mali). Au Sahel oriental, où les forgerons occupent fréquemment cette fonction, les musiciens professionnels ne sont pas forcément castés et on rencontre aussi des musiciennes non professionnelles comme les femmes touarègues du Niger. En général, les instruments de musique ne peuvent être utilisés que par une catégorie d'individus bien définie selon sa place dans le groupe social, son âge et son sexe.

Les deux chapitres suivants constituent la plus grande partie de l'ouvrage. Intitulé « Les instruments de musique », le chapitre III passe en revue les grandes

catégories organologiques selon la classification de Hornbostel et Sachs (cordophones, membranophones, idiophones, aérophones) après avoir esquissé quelques traits communs aux instruments africains : ils sont porteurs d'une charge symbolique qui en conditionne l'usage ; ce sont parfois des œuvres d'art (sculptures !) ; mais leur importance du point de vue fonctionnel est indépendante de leur apparence ; les matières utilisées pour les fabriquer sont parfois rares, mais il peut aussi s'agir de matériaux de récupération ; leur fabrication est individuelle ou spécialisée pour les instruments complexes.

Au chapitre IV, l'auteur définit les grandes aires musicales du continent, tout en relativisant ce genre d'opération parfois hasardeuse ou réductrice, puisqu'on peut constater que des populations pourtant voisines et de langue commune se distinguent radicalement dans l'usage d'instruments de musiques, par exemple. Le premier espace envisagé est celui des « musiques des déserts » : le Sahara et son pourtour, avec l'influence plus ou moins présente de la religion musulmane et des populations comme les Toubous, que Monique Brandily connaît bien, les Touaregs et les Maures ; le Kalahari des Bochiman et Hottentots, que l'auteur met curieusement en parallèle avec les Pygmées de l'Afrique équatoriale. Viennent ensuite l'Afrique intertropicale : la zone « soudanaise », c'est-à-dire le Sud du Sahara, avec ses savanes et ses populations d'éleveurs nomades descendantes des grands empires comme le Kanem, le Bornou, le Ghâna, le Songhay, etc. ; la Corne de l'Afrique : l'Ethiopie et ses contrastes entre chrétiens, juifs et musulmans. Puis la zone équatoriale avec les musiques de la forêt et celle des Grands lacs. Enfin, la pointe sud du continent.

Ce découpage reflète une diversité de la production musicale qui incite à remettre en question la notion de « musique africaine ». Pour Monique Brandily, cet éventail révèle un « je-ne-sais-quoi empreint partout d'une certaine jubilation qui exprime sans doute cet amour de la vie qui marque si intensément les comportements des Africains et imprègne leurs musiques » (p. 107).

Le chapitre V, « Musique et communication – l'ouïe et la vue », aborde le thème du rôle de la musique en Afrique, notamment du chant, et des autres éléments (danse, couleurs, matières) comme vecteurs de symboles et de significations. Souvent énoncé dans un langage qui n'est pas le même que celui de la communication verbale, le contenu du message perd de son importance au profit de la forme : le signifiant prend alors le pas sur le signifié, selon le destinataire, matériel ou immatériel.

En Afrique, la musique est indispensable à l'équilibre et à l'harmonie entre individus, elle concourt au maintien de la cohésion et de l'identité communautaire. C'est pourquoi elle résiste, ou plutôt intègre admirablement bien les éléments nouveaux dus à des bouleversements socioculturels, qu'ils soient d'ordre religieux ou politique. En revanche, l'influence due à la mondialisation du commerce de la musique, dont la *world music* est l'un des avatars les plus remarquables, est plus pernicieuse. Ses effets ne paraissent pas impressionner Monique Brandily pour qui, au chapitre VI, les musiciens africains peuvent parfaitement concilier un répertoire « traditionnel » avec un autre, davantage adapté au goût d'un auditoire occidental, et dont il a éliminé les caractères exotiques dérangeants.

L'ouvrage est accompagné d'un glossaire présentant les principaux instruments de musique africains dans leur terminologie vernaculaire ; d'une bibliographie donnant l'essentiel des ressources de la littérature francophone en ethnomusicologie africaniste ; ainsi que d'une modeste discographie. Le disque compact encarté constitue un excellent et indispensable complément au texte, notamment les trois dernières plages illustrant le passage des musiques « rurales » aux musiques « urbaines » des années cinquante à quatre-vingt. Chacune des plages est assortie d'un commentaire approprié en fin d'ouvrage.

Monique Brandily s'est remarquablement bien tirée de la tâche délicate et peut-être ingrate qui lui était confiée. Sa vision des musiques africaines correspond à la réalité contemporaine et, même si son terrain de prédilection, le Tchad, est parfois privilégié par rapport au reste du continent, elle a su mettre l'accent sur les différences existant entre ces musiques, contribuant ainsi à lutter contre l'image monoculturelle et monolithique que se font encore la majorité des Occidentaux de l'Afrique.

François Borel

Musiciens des rues de Paris. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997. 141 p., accompagné d'un disque compact. ISBN 2-7118-3562-6.

Cet ouvrage constitue le catalogue d'une exposition qui s'est tenue au Musée National des Arts et Traditions Populaires du 18 novembre 1997 au 27 avril 1998.

Ayant pour sujet la musique et les cris de Paris, de l'Ancien Régime à nos jours, le parcours commençait par le XX^{e} siècle afin de rappeler au visiteur la contemporanéité des pratiques musicales urbaines, à une époque où la rue apparaît surtout comme le terrain de prédilection de l'automobile. Ouvrant sur une bouche de métro – les 129 km de couloirs et de carrefours souterrains offrent un refuge certain aux musiciens – l'exposition évoquait aussi bien les « bals du 14 juillet » que la « fête de la musique » qui rend la rue aux musiciens l'espace d'une journée. Mais la musique dans la ville correspond bien à une pratique vivante et régulière, et de nombreuses photos, des instruments, des costumes (celui des Vermandel, hommes-orchestres de père en fils depuis 120 ans), des reconstitutions rappelaient les différents aspects sous lesquels cette pratique trouve à s'exprimer quotidiennement.

Après un détour, le visiteur cheminait jusqu'à un kiosque dans une allée simulant le boulevard, cet espace privilégié des défilés militaires mais aussi des divers amuseurs publics. Bordés non pas d'arbres mais de vitrines, les trottoirs de ce boulevard exposaient de nombreux dessins, gravures, documents d'archives et instruments d'époque.

Enfin, la troisième partie de l'exposition évoquait le Paris encore à moitié rural de l'Ancien Régime, où, hormis les chansonniers, la musique vocale fut

L'ouvrage est accompagné d'un glossaire présentant les principaux instruments de musique africains dans leur terminologie vernaculaire ; d'une bibliographie donnant l'essentiel des ressources de la littérature francophone en ethnomusicologie africaniste ; ainsi que d'une modeste discographie. Le disque compact encarté constitue un excellent et indispensable complément au texte, notamment les trois dernières plages illustrant le passage des musiques « rurales » aux musiques « urbaines » des années cinquante à quatre-vingt. Chacune des plages est assortie d'un commentaire approprié en fin d'ouvrage.

Monique Brandily s'est remarquablement bien tirée de la tâche délicate et peut-être ingrate qui lui était confiée. Sa vision des musiques africaines correspond à la réalité contemporaine et, même si son terrain de prédilection, le Tchad, est parfois privilégié par rapport au reste du continent, elle a su mettre l'accent sur les différences existant entre ces musiques, contribuant ainsi à lutter contre l'image monoculturelle et monolithique que se font encore la majorité des Occidentaux de l'Afrique.

François Borel

Musiciens des rues de Paris. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1997. 141 p., accompagné d'un disque compact. ISBN 2-7118-3562-6.

Cet ouvrage constitue le catalogue d'une exposition qui s'est tenue au Musée National des Arts et Traditions Populaires du 18 novembre 1997 au 27 avril 1998.

Ayant pour sujet la musique et les cris de Paris, de l'Ancien Régime à nos jours, le parcours commençait par le XX^{e} siècle afin de rappeler au visiteur la contemporanéité des pratiques musicales urbaines, à une époque où la rue apparaît surtout comme le terrain de prédilection de l'automobile. Ouvrant sur une bouche de métro – les 129 km de couloirs et de carrefours souterrains offrent un refuge certain aux musiciens – l'exposition évoquait aussi bien les « bals du 14 juillet » que la « fête de la musique » qui rend la rue aux musiciens l'espace d'une journée. Mais la musique dans la ville correspond bien à une pratique vivante et régulière, et de nombreuses photos, des instruments, des costumes (celui des Vermandel, hommes-orchestres de père en fils depuis 120 ans), des reconstitutions rappelaient les différents aspects sous lesquels cette pratique trouve à s'exprimer quotidiennement.

Après un détour, le visiteur cheminait jusqu'à un kiosque dans une allée simulant le boulevard, cet espace privilégié des défilés militaires mais aussi des divers amuseurs publics. Bordés non pas d'arbres mais de vitrines, les trottoirs de ce boulevard exposaient de nombreux dessins, gravures, documents d'archives et instruments d'époque.

Enfin, la troisième partie de l'exposition évoquait le Paris encore à moitié rural de l'Ancien Régime, où, hormis les chansonniers, la musique vocale fut

aussi le fait de cris et de clameurs, ceux des différents marchands et annonceurs publics. La musique instrumentale est alors aux mains des ménétriers, assujettis aux règles sévères de la corporation qui mène une lutte sévère contre leurs rivaux, des mendiants estropiés ou aveugles, dont on garde la trace sur certaines gravures pittoresques.

Maintenant que tableaux et gravures, archives et instruments ont regagné les réserves de leurs musées respectifs, il nous reste le catalogue qui constitue une publication à part entière. Abondamment illustré d'images (deux à trois par page) et de musique (par le biais d'un disque compact joint, de près de 70 minutes), il demeure, indépendamment de l'exposition qui l'a suscité et dont il garde fidèlement la mémoire.

Introduit par Florence Gétreau, commissaire de l'exposition, l'ouvrage se divise en trois parties séparées les unes des autres par une double page noire. Dans les quinze articles qui s'y trouvent sont insérés douze encadrés qui complètent un aspect particulier (la biographie de Sax dans l'article sur la musique des kiosques, p. 67; ou bien le répertoire des orgues de rues, p. 77). La partie catalogue proprement dite est réduite à quelques pages à la fin de l'ouvrage (pp. 112 à 133).

A la différence de l'exposition, le catalogue commence par l'Ancien Régime avec l'article général d'Arlette Farge (pp. 18 à 21) qui campe très bien le Paris d'alors, bruyant de mille métiers ayant chacun sa pancarte sonore. C'est d'abord cela la musique dans les rues de Paris, un foisonnement de cris et d'appels que Louis-Sébastien Mercier décrira dans son «Tableau de Paris» (1783), une œuvre de référence.

Luc Charles-Dominique (pp. 24 à 28) rappelle ensuite l'existence de la ménestrandise depuis 1321, corporation fondée à Paris par «29 ménestreuz et jougleurs et 8 jougleresses» (p. 24). S'ils choisissent pour siège une église, la chapelle Saint-Julien, ils ont d'abord une rue pour territoire (l'actuelle rue Rambuteau) puis toute la ville qu'ils défendent aux ménétriers étrangers ou de passage. Ils contribuent à la définition de la profession et donnent son cadre juridique à la pratique musicale instrumentale publique. La corporation résistera tant bien que mal à l'usure du temps et prendra fin au XVIII[e] siècle avec «l'émergence de nouvelles normes intellectuelles et esthétiques, institutionnalisées à travers les académies» (p. 28).

Comme le ménétrier, le chanteur de rue «descend» du jongleur médiéval nous apprend Joseph Le Floc'h (pp. 34 à 40). Cet article conduit le lecteur à prendre conscience du rôle de la chanson comme moyen de reconnaissance, heureuse ou malheureuse: tout homme important qui n'a pas été chansonné demeure inconnu du peuple.

Les chanteurs des rues, crieurs et musiciens ont constitué une riche source d'inspiration. Ainsi se retrouvent-ils sous la glaçure d'un fond d'assiette, sur des images d'Épinal ou sous la plume de Rétif de la Bretonne, et la contribution de Vincent Millot (pp. 29 à 33) arrive à point pour commenter l'important fonds iconographique qui compose cette partie de l'exposition et que l'on retrouve au fil des pages du catalogue. L'auteur explique comment, avec l'évolution de la

morale, ces peintures tout d'abord réalistes «subiront un processus d'épuration» (p. 30). Les bouches de ces visages grimaçants se fermeront puisque, «dans la caricature grotesque de la fin du XVI[e] siècle elles renvoient par analogie aux orifices du corps humain» (p. 32). L'image n'offrira plus qu'un pâle reflet «éloignée des gestes réels du travail des petits métiers» (*idem*).

Autre constat, celui de Florence Gétreau (pp. 41 à 47) qui explique l'intérêt de l'approche iconographique, littéraire et organologique pour retrouver la trace de ces musiciens. Ils n'ont laissé aucun instrument, les ayant usés jusqu'à la corde, ni aucune partition. Tout juste quelques airs imités par la grande musique, quelques cylindres ou encore quelques traces dans les archives policières et la littérature.

La deuxième partie concerne le XIX[e] siècle; elle est inaugurée par la photographie d'une maison des grands boulevards, ces artères qui vont dès lors incarner un espace public dévolu à la récréation et à la jouissance (Julia Csergo, pp. 50 à 58).

Le début du siècle est surtout marqué par une certaine instabilité politique. C'est dans ce climat que Jean-Marie Fauquet (pp. 59 à 63) aborde la pratique collective de la musique en plein air et commente la symphonie militaire composée par Berlioz pour l'inauguration de la colonne de la Bastille. On voit comment la musique devient, d'une manière plus frappante encore, l'instrument du pouvoir et le moyen d'inonder les rues de Paris d'une cacophonie officielle pour mieux recouvrir le souvenir d'une foule qui a trop tendance à se soulever. Cacophonie car dans la longue file pourtant dirigée par Berlioz marchant en tête à reculons, les musiciens ne s'entendant pas ne parvinrent pas à unir leur mélodie. Voilà pourquoi la musique de plein air n'existe pas, conclura Berlioz. Mais grâce aux kiosques, elle peut cependant exister et même être harmonieuse.

Car, concernant la pratique officielle de la musique, le XIX[e] siècle est surtout caractérisé par ses kiosques, qui sortent de terre comme des champignons, a-t-on envie de dire. L'article de Marie-Claire Mussat (pp. 64 à 68) présente une bonne synthèse sur le mouvement orphéonique et le kiosque, «outil pédagogique et idéologique»(p. 68)[1].

Autre domaine important à cette époque, la chanson de caractère politique et social qu'aborde Philippe Luez (pp. 69 à 73). On apprend que «Les chansons de la Révolution française, et au premier rang la Marseillaise, constituent la matrice des chansons politiques pendant tout le XIX[e] siècle» (p. 69). Chaque mouvement social en génère de nouvelles. L'article évoque aussi les lois de la censure qui font que 800 chansons (sur 6000) furent interdites. Il se termine avec l'arrivée de la chanson sociale, née au milieu du XIX[e] avec le développement de la société industrielle.

La censure et le contrôle, c'est ce dont nous parle ensuite Hélène Landron (p. 74 à 79). L'auteur a dépouillé les archives de la police parisienne afin de mieux

[1] Rappelons que Marie-Claire Mussat a consacré un livre à ce sujet: *La Belle Epoque des kiosques à musique*. Paris: Du May, 1992.

comprendre les systèmes de réglementation mis en place contre le vagabondage et la mendicité. Les divers contrôles policiers conduisent au recensement précis des musiciens et aboutit à la définition de quatre catégories: saltimbanque, joueur d'orgue, musicien ambulant et chanteur de rue. Certains règlements mis en place en 1926 resteront valables jusqu'en 1997.

Le tableau que peint Colette Péronnet (pp. 80 à 86) dans son article introduisant le XX^{e} siècle est celui du changement. Si «on repeint [toujours] les boutiques [...], nul ouvrier ne chante plus sur l'échelle» (p. 82). «La question qui se pose en dernier lieu est de savoir si la rue contemporaine est morte, ou simplement empêchée d'être» écrit-elle (p. 83).

Comme pour redonner une touche de gaieté, Olivier Ihl (pp. 87 à 92) nous entretient de la tradition du quatorze juillet. Partant du point de vue du musicien et de la musique, il pose la question suivante: «Qu'est ce que le 14 Juillet a attendu du musicien de bal?» (p. 87). Sa mission première, vers 1880, semble de «faire oublier les cantiques des vieux cultes en consacrant les chants sacrés d'un tradition nouvelle» (*id.*). Le bal républicain, c'est aussi, note-t-il, l'instauration d'un nouvel espace: finis les cortèges qui ont pour point de mire l'arc de triomphe, vive la place publique, nouvelle aire de danse «où le peuple, toutes origines sociales confondues, est réputé s'assembler pour jouir d'une Égalité et d'une Fraternité solennellement proclamées» (p. 89).

Un article de Maurice Fleuret (pp. 93 à 94), paru dans *Le Nouvel Observateur* en 1983 – il occupait alors les fonctions de Directeur de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture – complète en quelque sorte ces propos. En effet, l'auteur écrit que «la musique est à tout le monde»; elle n'est pas la musique «en faux col mais toutes les musiques, celles d'ici et d'ailleurs, celles de la jeunesse et celles du temps passé» (p. 93).

Le temps passé, qui survit encore dans la mémoire de nos aînés, ce sont les chanteurs de rue et leurs petits formats. Eliane Daphy (pp. 95 à 100) opère justement la distinction entre «les musiciens et chanteurs *des rues et des cours*» (p. 95) et les musiciens et chanteurs ambulants, les premiers étant des mendiants, les seconds des chanteurs professionnels vivant de la vente des partitions et du texte des chansons. Leur intérêt: faire de telle chanson un air à la mode – c'est autant de ventes de petit format assurées. D'où la nécessité d'une grande connaissance du tissu urbain pour repérer les coins fructueux du grand Paris. L'auteur a enquêté auprès de Lily, une des dernières chanteuses de rue, photographiée par Doisneau au hasard de ses pérégrinations parisiennes (voir p. 99).

C'est aussi sur la base d'une enquête, menée conjointement par Claire Calogirou, Marie Capriani-Crauste et Marc Touché (pp. 101 à 105) auprès de la famille Vermandel qu'est construit le douzième article de ce catalogue. D'origine belge, Léonard Vermandel, premier du titre, exerça dès 1877. René, son descendant, a fini par se fixer en 1974, brisant avec cette lignée de nomades de la musique. Les Vermandel «ont pour principe de ne jamais faire la quête, mais de proposer au public un souvenir en échange de quelques pièces» (p. 103), une carte postale les représentant par exemple, comme souvenir du spectacle qu'ils ont donné.

Et les musiciens du métro, sont-ils des mendiants ? En principe non, puisque la mendicité est interdite. Ils offrent de la musique contre quelques francs ; mais, comme dans la rue, personne n'est obligé de donner. Gérard Laplantine (pp. 106 à 109) dresse le tableau de ces acteurs sous les feux du néon, qui essayent de faire entendre leur voix dans les bruits de pas. La diversité des musiciens est finalement plus grande dans ce microcosme que sur terre, peut-être parce la concurrence sonore y est moins grande et que toutes les expressions peuvent s'y épanouir.

Cet ouvrage, richement illustré, et dont on appréciera la variété due à la multiplicité des approches, offre une bonne synthèse sur le thème de la musique dans les rues de Paris, ses acteurs, leurs répertoires et l'instrumentarium dont ils ont pu disposer. L'épaisseur historique couverte ici permet de distinguer la pérennité de certains aspects des phénomènes de mode.

Ce qui m'a personnellement intéressée et qui se perçoit mieux dans le catalogue que lors de la visite de l'exposition, ce sont les rapports avec le pouvoir et les autorités. La musique de rue reste de tout temps tolérée et hautement surveillée. Beaucoup de témoignages sont finalement parvenus jusqu'à nous parce que les interdits ont été transgressés et ont fait l'objet de procès ou d'une révision des règlements. Rares sont les articles, même s'ils ne traitent pas la musique du pouvoir, qui n'évoquent au passage cet aspect. Comme si la musique de rue faisait offense à l'ordre public alors que ces voix qui s'élèvent au détour d'une rue ou d'un couloir de métro contribuent avant tout à l'animation d'un tissu urbain pour le moins dense et synthétique.

Un regret pour finir : les points de repère permettant de lire les quatre cartes de Paris à travers les époques ont été oubliés. Si la carte du Paris de 1972 reste lisible à l'usager de la RATP auquel elle rappelle le plan du réseau, les trois autres gardent malgré elles leur silence.

Marie-Barbara Le Gonidec

Poésies orales chantées en France. Travaux récents

Après l'engouement spectaculaire des années 1980 pour les musiques traditionnelles instrumentales régionales en France, manifesté notamment par les progrès importants dans la facture et le jeu des hautbois, cornemuses, vielles, violons et autres accordéons « diatoniques », la chanson traditionnelle semble faire un retour en force dans les années 1990. A cappella et en langue régionale, des chanteurs et chanteuses, souvent professionnels, font renaître le répertoire de la *paghiella* corse, de la *basa Ahaideak* basque, des chants occitans ou des *gwerzioù* bretons. Recueils de chansons et études linguistiques ou musicologiques, accompagnent ce mouvement. Nous proposons ici une première sélection de publications récentes.

Et les musiciens du métro, sont-ils des mendiants ? En principe non, puisque la mendicité est interdite. Ils offrent de la musique contre quelques francs ; mais, comme dans la rue, personne n'est obligé de donner. Gérard Laplantine (pp. 106 à 109) dresse le tableau de ces acteurs sous les feux du néon, qui essayent de faire entendre leur voix dans les bruits de pas. La diversité des musiciens est finalement plus grande dans ce microcosme que sur terre, peut-être parce la concurrence sonore y est moins grande et que toutes les expressions peuvent s'y épanouir.

Cet ouvrage, richement illustré, et dont on appréciera la variété due à la multiplicité des approches, offre une bonne synthèse sur le thème de la musique dans les rues de Paris, ses acteurs, leurs répertoires et l'instrumentarium dont ils ont pu disposer. L'épaisseur historique couverte ici permet de distinguer la pérennité de certains aspects des phénomènes de mode.

Ce qui m'a personnellement intéressée et qui se perçoit mieux dans le catalogue que lors de la visite de l'exposition, ce sont les rapports avec le pouvoir et les autorités. La musique de rue reste de tout temps tolérée et hautement surveillée. Beaucoup de témoignages sont finalement parvenus jusqu'à nous parce que les interdits ont été transgressés et ont fait l'objet de procès ou d'une révision des règlements. Rares sont les articles, même s'ils ne traitent pas la musique du pouvoir, qui n'évoquent au passage cet aspect. Comme si la musique de rue faisait offense à l'ordre public alors que ces voix qui s'élèvent au détour d'une rue ou d'un couloir de métro contribuent avant tout à l'animation d'un tissu urbain pour le moins dense et synthétique.

Un regret pour finir : les points de repère permettant de lire les quatre cartes de Paris à travers les époques ont été oubliés. Si la carte du Paris de 1972 reste lisible à l'usager de la RATP auquel elle rappelle le plan du réseau, les trois autres gardent malgré elles leur silence.

Marie-Barbara Le Gonidec

Poésies orales chantées en France. Travaux récents

Après l'engouement spectaculaire des années 1980 pour les musiques traditionnelles instrumentales régionales en France, manifesté notamment par les progrès importants dans la facture et le jeu des hautbois, cornemuses, vielles, violons et autres accordéons « diatoniques », la chanson traditionnelle semble faire un retour en force dans les années 1990. A cappella et en langue régionale, des chanteurs et chanteuses, souvent professionnels, font renaître le répertoire de la *paghiella* corse, de la *basa Ahaideak* basque, des chants occitans ou des *gwerzioù* bretons. Recueils de chansons et études linguistiques ou musicologiques, accompagnent ce mouvement. Nous proposons ici une première sélection de publications récentes.

Léon FROMENT: ***Chansons du pays d'Oc.*** Rodez: Editions du Rouergue, 1996. 350 p., transcriptions musicales.

A contre-courant de la tendance éditoriale française, les Editions du Rouergue, établies à Rodez, publient un ouvrage de compilation de chansons en langue occitane. Elles sont le fruit d'une collecte réalisée au début du XX[e] siècle par le musicien Léon Froment (1869-1934). Natif de l'Aude, il passa sa vie à diriger différents orphéons dans le Rouergue, département de l'Aveyron. Dans les années 1930, il publia *Chansons du Rouergue*, en deux volumes. Seules les chansons en langue d'oc sont ici reproduites, aux côtés de 46 chansons inédites, et de la réédition des *Chants populaires du Bas-Quercy*, publiés en 1889 à Paris par Emmanuel Soleville et patiemment recopiés dans un cahier par Léon Froment. Au total, 152 textes occitans, avec leur traduction française et leur mélodie en fac-simile. Commentaires et informations sommaires sur les conditions de collecte, accompagnent chaque chanson. Bien entendu, nous sommes en pleine période folkloriste de la IIIe République. Léon Froment, en harmoniste consacré, propose parfois un accompagnement de piano. Emmanuel Soleville, dont la publication correspond au centenaire de la Révolution française, reprend la classification thématique d'alors: légendes et ballades, noëls, berceuses, romances, idylles, saynètes, sérénades, aubades, chansons bouffonnes, airs de danse, farandoles.

Dénué de toute intention scientifique, ce document veut avant tout célébrer la langue occitane, descendant de celle des troubadours de l'époque médiévale, conservée oralement par des locuteurs majoritairement ruraux. Comme la jaquette le précise, *Chansons du pays d'Oc* s'adresse principalement «à ceux qui, les soirs de fête, essaient vainement de retrouver les chants qu'ils entendirent enfants et qui restent muets au milieu d'une phrase ou d'une mélodie, joignant leurs «la, la, la ...» à ceux de leurs voisins dans un effort commun souvent infructueux».

Carnets de route de Yann-Fanch Kemener. Morlaix: Skol Vreizh, 1996. 358 p., illustrations, transcriptions musicales, 2 CD.

L'invitation à chanter jaillit avec autant de ferveur dans l'ouvrage du chanteur professionnel Yann-Fanch Kemener qui, un siècle après Léon Froment, consacre, lui aussi, sa vie à la poésie populaire orale chantée, non pas en occitan, mais dans une autre langue régionale de France, sa langue maternelle: le breton. Ses *Carnets de route* livrent l'expérience exceptionnelle, probablement unique dans l'Europe de l'Ouest contemporaine, d'un jeune homme, né vers 1960 dans un milieu rural, culturellement protégé, où la tradition orale s'est maintenue beaucoup plus longtemps qu'ailleurs. Dans cette Haute-Cornouaille, désignée comme le cœur de la Bretagne (*kalon vreizh*), la langue bretonne, parlée spontanément, véhicule une littérature orale particulièrement riche et bien conservée. Avec une simplicité et une modestie peu communes, l'auteur expose les conditions dans lesquelles se fit son apprentissage du grand répertoire vocal celtique, qu'il interprète aujourd'hui sur toutes les scènes d'Europe avec le talent que l'on sait:

«Ma grand-mère est morte en chantant. [...] Elle nous a dit: Je vais vous en chanter une autre ... et puis elle s'est éteinte comme ça.» «Voilà ce que me racontait ma mère quand j'étais enfant. Elle ajoutait encore: «Ma grand-mère avait beaucoup de caractère, mon grand-père savait regarder les étoiles, mon oncle Sulian, celui qui avait déserté à la Grande Guerre et dont on n'a jamais su ni quand, ni comment il était mort, grimpait dans les arbres quand il était jeune et se mettait à chanter, et tout le monde s'arrêtait de travailler pour l'écouter. Mon père, ma mère, mes oncles Pierre-Jean et Eugène, ma tante Marie-Louise étaient tous de grands chanteurs et de bons danseurs. Regarde aujourd'hui mon cousin Eugène Grenel comment il chante ...».

Autodidacte en matière de collecte, mais doué d'un naturel capable de dérider les personnes les plus méfiantes, Yann-Fanch Kemener parcourt les campagnes les plus reculées de la Basse-Bretagne et réussit à enregistrer des dizaines de chansons, fortes d'un grand nombre de couplets (jusqu'à 47), aux versions inédites, voire inconnues. Un siècle et demi après La Villemarqué, le grand chanteur nous montre combien le petit peuple de Bretagne, parfois analphabète, souvent non francophone, sut conserver oralement un patrimoine inestimable. Songeons que la *gwerz* «Skolan», qu'il recueille auprès de Jean-Louis Rolland à Carhaix, en 1979, trouve des correspondances littéraires indéniables dans un manuscrit gallois du XI^{e} siècle et, par conséquent, en renvoie l'origine, avant l'émigration des Bretons insulaires vers l'Armorique, aux VI^{e} et VII^{e} siècles. Par son excellente connaissance du terrain, de la sensibilité de ses habitants, des subtilités dialectales du lieu, Yann-Fanch Kemener sauva in extremis des pans entiers du répertoire des *gwerzioù*, qu'il fit connaître lui-même dès les années 1970 dans ses interprétations publiques courageuses, a cappella et totalement sourdes aux modes folk d'alors. Car si bon nombre de collecteurs publièrent recueils et études, personne ne sut si bien que lui redonner vie à des textes centenaires muets, encore moins à des mélodies silencieuses, transcrites plus ou moins habilement. Ces *Carnets de route* retracent donc une vingtaine d'années de quête personnelle, guidée par une démarche d'interprète. C'est là toute sa valeur. L'auteur place au premier plan les chanteurs, avec lesquels il noua une amitié profonde qui transparaît à chaque page, notamment dans l'introduction, qu'il nomme lui-même «Mémoire du cœur».

L'ouvrage se découpe en deux parties inégales. La première, forte de 85 pages, apporte de très nombreuses informations sur les enquêtes. On y trouve une biographie détaillée, parfois illustrée, de 57 chanteuses et chanteurs. Deux universitaires, le linguiste Francis Favereau et l'historien Joseph Rio, présentent chacun une étude relevant de leur spécialité. Poalig Combot dresse un tableau comparatif des versions «Kemener» et «La Villemarqué». André Le Meut, sonneur de bombarde et chef d'un des trois meilleurs *bagadoù* de Bretagne, réalisa les transcriptions musicales. Il expose son point de vue sur «la souplesse rythmique: un élément magique du chant». Un petit lexique des termes utilisés pour le chant, la poésie, la musique et la danse complète utilement cette présentation richement documentée. Suivent 166 chants en langue bretonne, avec leur traduction française, classés par genre littéraire: 1. Chansons d'inspiration religieuse ou

concernant des événements surnaturels; 2. Chants d'amour, de mariage et de deuil; 3. Chansons de clercs; 4. Les métiers; 5. Chansons de conscrits, de soldats et de guerre; 6. Enlèvements et meurtres; 7. Divers.

Si les textes présentent un intérêt de première importance, les transcriptions musicales, bien que très soignées en comparaison avec les recueils de chants populaires auxquels nous sommes habitués, laissent encore parfois à désirer. Pourquoi placer une armure lorsqu'une mélodie n'évolue que sur quelques degrés ? Ceci oriente à tort vers une interprétation tonale, alors qu'une proportion importante des mélodies relève d'échelles non heptatoniques, souvent pentatoniques. A l'inverse, pourquoi mettre un bémol à la clé, pour ensuite placer un bécarre devant chaque note *si*? Le découpage rythmique paraît plus convaincant, quoique la présence de mesures oblige le transcripteur à opérer des choix un peu arbitraires. De plus, l'absence d'indication de tempo risque d'induire en erreur de nombreux lecteurs. C'est tout le problème de la transcription qui rejaillit. Conscient que celle-ci reste un moyen de lecture rapide, nous n'en ferons pas le procès point par point. D'autant que deux disques compacts viennent illustrer utilement le propos. Fait unique, à notre connaissance, nous pouvons entendre des entretiens d'enquête en langue bretonne entre le collecteur et les informateurs. Ces exemples parlés et chantés ont pour vertu de plonger l'auditeur dans l'univers linguistique et musical d'une tradition orale vivante, et pourtant si lointaine pour un non-bretonnant.

Dans ses *Carnets de route,* Yann-Fanch Kemener découvre un répertoire inédit qui, par la variété et la qualité des exemples, sonores ou transcrits, séduira amateurs et spécialistes de poésies populaires orales. Il apporte surtout un témoignage irremplaçable sur l'ultime phase d'une civilisation paysanne préindustrielle basée sur l'oralité, dont les modes de production ont définitivement disparus au cours du XX^{e} siècle dans une Europe déjà partiellement postindustrielle. Grâce à son action, suivie par d'autres, la tradition vocale bretonne a quitté les champs et les chaumières, mais elle trouve d'autres lieux d'expression et de renouvellement, adaptés au monde d'aujourd'hui.

Gilles GOYAT: ***Chansoniou eur Vigoudenn, Etude d'un répertoire.*** Brest: Emgleo Breir-Ar Skol Vrezoneg, 1997. 442 p., illustrations, cartes, transcriptions musicales.

Avec Gilles Goyat nous quittons la Haute-Cornouaille, mais pas la Bretagne. Il propose une analyse linguistique très poussée sur le répertoire d'une chanteuse d'un autre terroir: le Pays Bigouden. Natif du village jouxtant celui du célèbre écrivain Per-Jakez Hélias, l'auteur pratique la langue bretonne depuis son enfance et maîtrise parfaitement les subtilités du dialecte bigouden. Bon musicien amateur, il s'est naturellement intéressé aux poésies orales populaires et c'est dans le cadre d'un travail universitaire qu'il réalisa cette étude. Dix-sept chants, enregistrés auprès de Catherine Madec en 1964-1965 par Donatien Laurent (enquête CNRS pluridisciplinaire de Plozévet) sont transcrits avec leur

mélodie, traduits en français, et font l'objet d'une analyse fort intéressante. Celle-ci porte sur six points principaux: thème littéraire, récit, versification, particularités de la langue utilisée, rapport entre les paroles et la mélodie, comparaisons avec d'autres versions (bretonne, françaises voire autres). Suit une présentation complète du système phonologique du breton parlé de Plozévet.

Au-delà de l'apport de premier ordre aux recherches linguistiques et dialectales, ces *Chansons d'une Bigoudène* présentent l'intérêt de soulever des questions dans un domaine assez peu exploré par les ethnomusicologues: quelles relations entretiennent prosodie littéraire et ce que l'auteur nomme «prosodie musicale»? En complément des judicieuses remarques qui accompagnent chaque chant, le court et dense chapitre traitant de la prosodie musicale mérite toute notre attention. Gilles Goyat, s'appuyant sur des faits linguistiques irréfutables – l'informatrice, née en 1894 était monolingue – met ses compétences au service d'une réflexion sur la concordance entre l'accentuation du texte parlé et l'accentuation de la mélodie qui le supporte, dans les dix-sept cas examinés. Ainsi distingue-t-il deux types de syllabes parlées (accentuée et inaccentuée) et quatre types de syllabes chantées, à savoir: brève accentuée, longue accentuée, brève inaccentuée et longue inaccentuée. Des schémas accentuels sont alors établis à partir des mélodies classées selon la longueur des vers qu'elles supportent (6, 7, 8, 12, 13, 14, 15 pieds). Il apparaît que, dans toutes les mélodies supportant des vers à hémistiches asymétriques, une note accentuée termine l'hémistiche court tandis que l'hémistiche long connaît une avant dernière note accentuée et une dernière note non accentuée. Puis, Gilles Goyat superpose l'accentuation de la langue parlée, non emphatique, et celle imposée aux paroles chantées par la mélodie. Son regard se fixe plus précisément en début de vers, à la césure et à la rime. Les cas particuliers, diérèses, mélismes, chevilles et élisions ne sont pas omis.

An hini a goll ar zon a goll an ton, «celui qui perd ses mots perd son air», dit le proverbe breton. Le cas d'une poésie chantée permet d'observer dans le détail les influences des paroles sur la mélodie, notamment dans le cas d'un vers irrégulier ou d'une syllabe franchement accentuée dans la langue parlée. Pourtant, ce sont toujours «les débuts ou les parties centrales des cellules mélodiques qui sont transformés, jamais les parties finales qui se comportent comme des piliers inamovibles sur lesquels repose l'édifice mélodique. Ce sont les notes de 'passage' ou notes de 'liaison' qui sont affectées, alors que les notes d''appui' ou notes 'principales' restent inchangées». Mais, la plupart du temps «c'est la mélodie qui impose son accentuation aux paroles. Ainsi, lorsqu'une syllabe inaccentuée dans la langue parlée tombe sur un temps ou une partie de temps musicalement fort, la syllabe chantée est accentuée; dans ce cas c'est l'accent musical qui l'emporte sur l'accent de la langue». (pp. 265-266). Bien que la prépondérance des paroles sur les mélodies soit nette, lorsqu'il y a discordance, c'est la mélodie qui impose son accentuation aux paroles. Ces conclusions, étayées par une connaissance profonde des grandes collectes du répertoire breton d'expression celtique, viennent contredire, ou tout au moins nettement atténuer, les assertions du musicologue Bourgault-Ducoudray, professeur d'analyse et

d'histoire de la musique au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, qui, à la fin du XIX[e] siècle, s'était livré à une importante collecte de chants populaires en Grèce, puis en Bretagne, et s'en était largement inspiré pour élaborer de nouvelles théories musicales, aujourd'hui stériles. Voilà une analyse fine qui pourrait servir de modèle opératoire, simple mais efficace, dans l'appréhension du complexe relationnel parole/musique.

Louisette RADIOYES: ***Traditions et chansons de Haute-Bretagne. Le répertoire de Saint-Congard et ses environs 1962-1970***, 2 volumes. Aix-en-Provence: Edisud/CNRS Editions, 1995. 286 p., cartes, transcriptions musicales(vol.1); Redon: Groupement Culturel Breton du Pays de Vilaine, 1997. 384 p. (vol. 2).

Le titre est sans équivoque: il s'agit bien d'une monographie de village, et d'une qualité rare. Louisette Radioyes, native du lieu, s'est livrée à une étude à la fois externe et interne, où l'observation participante porte tous ses fruits. La petite commune rurale de Saint-Congard est située dans la partie orientale du département du Morbihan et ses habitants parlent le gallo, un dialecte roman légèrement teinté de termes et d'expressions celtiques. Pour autant, la quasi totalité du répertoire vocal recueilli et transcrit ici n'en est pas moins en français. C'est que nous avons affaire à cette Haute-Bretagne romanisée, dont les habitants d'aujourd'hui, complexés d'avoir «perdu» la langue bretonne, depuis le XII[e] siècle, se désignent comme «sots Bretons», auto-dénigrement lourd de conséquences dans la construction de leur identité. On pense inévitablement à Drâgus, village roumain des Carpates, dont Constantin Brâiloiu rend compte après une enquête échelonnée de 1929 à 1932. Mais, dans le cas gallo, le phénomène d'interférence entre l'écrit et l'oral, si habituel dans l'histoire des peuples d'Europe occidentale, s'avère plus aisément repérable.

L'auteur fournit un important corpus de près de 500 chansons et formules chantées, dont environ 300 à texte de plusieurs strophes, avec la notation de leur «mélodie-type». Et ceci sur un rayon de cinq kilomètres à peine! C'est souligner le caractère exceptionnel d'une telle moisson, et ce à une époque toute récente. Quand on sait combien il devenait difficile d'entendre des chansons traditionnelles en situation dans la France rurale dès les lendemains de la Première Guerre Mondiale, le travail de Louisette Radioyes n'en est que plus remarquable. Pour avoir enquêté sur ce même terrain, très exactement dix ans plus tard, je puis personnellement témoigner de la qualité tant littéraire que musicale du matériau présenté ici. La commune de Saint-Congard et les quatre communes voisines sur lesquelles ont été réalisés les entretiens et enregistrements offrirent à Louisette Radioyes la possibilité d'observer in situ des faits qui, dix ans plus tard, étaient déjà relégués dans le passé.

Au-delà de l'intérêt évident du corpus et des perspectives comparatistes qu'il peut offrir aux folkloristes du domaine francophone, héritiers des travaux de Conrad Laforte et, plus encore, de Patrice Coireault, ce qu'apporte Louisette Radioyes tient surtout, à mon sens, dans l'approche sensible du répertoire.

Celui-ci est toujours présenté dans une connexion étroite avec son milieu, mettant ainsi en évidence un devenir solidaire. Les informations réunies sur la façon dont ce terroir est passé, entre 1910 et 1970, d'un état à un autre sont particulièrement précieuses. Très peu de chercheurs sont arrivés à rendre aussi bien et aussi modestement ce que fut la chanson traditionnelle dans les campagnes françaises jusqu'aux bouleversements économiques des XIX^{e} et XX^{e} siècles qui en précipitèrent la chute. Le travail, circonscrit à une superficie géographique ne dépassant pas les 50km^{2}, présente toutes les garanties de sérieux et de précision (classification analytique, index des incipit, index analytique, glossaire gallo, liste des informateurs, bonne bibliographie). En outre, un court commentaire accompagne chaque chanson et le lecteur a droit à des précisions sur une centaine d'informateurs dont la moitié font l'objet d'une courte biographie, parfois accompagnée d'une photographie. Mais, plus qu'un simple catalogue raisonné, cet ouvrage fera date dans l'histoire de l'ethnomusicologie du domaine français pour avoir apporté un regard de l'intérieur sur les mille et une subtilités qui firent de la chanson traditionnelle un acte quotidien complètement imbriqué dans la vie de ceux qui en firent usage. Avec la complicité des habitants de Saint-Congard, l'auteur nous plonge dans l'univers de ce que fut leur vie rurale, en quasi autarcie durant des siècles. La localisation étroite de l'enquête lui permit de rechercher très en profondeur dans la mémoire encore vivante de sa parentèle, de ses voisins, amis et relations proches. Qu'on songe que cette petite société tournée sur elle-même, où l'endogamie, parfois étroite, est pratique courante, ne connaîtra des routes empierrées qu'entre les deux guerres mondiales ! Dans cette collectivité d'interconnaissance, de type holiste, selon la définition de Louis Dumont, le chant occupe une grande place et ce à chaque moment de la journée. Tout le monde chante, tout le temps et en toute occasion. La musique instrumentale tient si peu de place – en la personne d'un *sonnou* (= joueur d'accordéon) – que les formules de mémorisation des airs à danser utilisent toutes les *incipit* des textes qu'ils supportent. Indéniablement, la danse traditionnelle de ce terroir gallo ne peut se penser sans le chant, désigné ici comme son «âme même». Louisette Radioyes a d'ailleurs judicieusement intitulée la première partie de sa passionnante présentation «Un pays de chanteurs». Le chapitre consacré à la musique dans la vie est particulièrement réussi. Mais le plus remarquable tient sans doute à la façon dont l'auteur présente les façons de chanter, les styles vocaux, l'apprentissage des chansons, pour montrer à quel point les conditions d'existence des ces chansons sont liées à la vie communautaire. Tout semble se dire, se vivre à travers les chansons, mode de communication aux fonctions sociales multiples. L'individu n'existe pas sans les chansons qui le font exprimer ses sentiments, ses émotions circonstancielles, événementielles ou imprévues. «A chaque mot sa chanson», me disait, en 1974, Jeanette Maquignon, informatrice de Ruffiac, communue limitrophe à Saint-Congard. Ceci traduisait bien l'un des usages du chant, parfois seul capable de codifier le social dans un milieu traditionnel, car le chant, en particulier le chant alterné collectif, peut certes être «source gratuite de plaisir et de beauté», mais aussi «facteur de solennisation», «composant nécessaire d'un rituel», «forme donnée à de nombreuses activités sociales».

Contrairement aux assertions de la majorité des revivalistes d'aujourd'hui, il apparaît que le chant traditionnel ne s'exécute que très rarement durant les moments de repos ou de loisir (le cliché du brave paysan, gai luron dans ses chansons un peu lestes, relève d'un folklore d'opérette, hélas encore très tenace). Bien au contraire, sa fonction dynamogénique en fait une discipline de travail et c'est toujours en situation qu'il prend tout son sens. Quand disparaissent la garde des troupeaux, les veillées (teillage du chanvre, filage...), le labour aux bœufs, les quêtes saisonnières, ce sont des pans entiers du répertoire vocal qui cessent de s'actualiser et d'avoir des raisons de se transmettre. Comme le souligne justement Jean-Michel Guilcher dans sa préface: «ce n'est pas seulement la vie d'un milieu qu'elles (les chansons) aident à mieux comprendre. C'est le fonctionnement de la Tradition, avec le mouvement qui anime son apparente inertie».

Yves Defrance

Olivier DURIF: ***Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin.*** Collection Musiques du Monde. Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 1998. 157 p.

Ce petit livre aurait pu s'intituler «Mémoires d'un folkeux lyonnais», tant il est rédigé sur le mode narratif. D'une plume vivante, Olivier Durif nous conte sa démarche de musicien en quête de répertoires, de techniques et de styles de jeu sortis des sentiers battus du mouvement folklorique auvergnat des années 1960. C'est en effet l'histoire d'un sauvetage «in extremis» (p. 115) d'une culture paysanne de transmission orale en voie d'extinction qui se déroule au fil des pages. L'auteur semble littéralement fasciné par la mise à nu de tout un pan des musiques traditionnelles de cette importante région française. Face cachée, voire ignorée, des cultures populaires, les pratiques instrumentales de transmission orale, en particulier celle du violon, furent en effet révélées par une petite équipe de collecteurs passionnés, eux-mêmes excellents musiciens, à partir des années 1974-75.

Un tel «éblouissement» (p. 107), une telle «fascination sans cesse renouvelée» (p. 107) deviennent vite redondants et finissent par peser. Après nous avoir décrit les étapes de son propre apprentissage, reconnaissant avec humour les maladresses habituelles de l'ethnographe débutant, ce ne sont plus que descriptions de personnages légendaires (p. 96), «extraordinaires» (p. 35), de «prodigieuse légende» (p. 35), de «légende colportée dans le monde de la cabrette» (p. 48), de «légendes truculentes», etc. L'auteur tombe dans la démesure et il n'est pas d'adjectif trop fort pour nous décrire jusqu'à «l'extase» (p. 109). Tout en s'indignant (p. 25) du fait que «l'imagerie folklorique et régionaliste du XIX^{e} siècle, héritière des idées romantiques sur la «musique du peuple», a largement alimenté les mythes de musiques populaires [...]», l'auteur ne résiste pas à la tentation de nous abreuver à son tour de mythes, terme qu'il semble particulièrement affectionner:

Contrairement aux assertions de la majorité des revivalistes d'aujourd'hui, il apparaît que le chant traditionnel ne s'exécute que très rarement durant les moments de repos ou de loisir (le cliché du brave paysan, gai luron dans ses chansons un peu lestes, relève d'un folklore d'opérette, hélas encore très tenace). Bien au contraire, sa fonction dynamogénique en fait une discipline de travail et c'est toujours en situation qu'il prend tout son sens. Quand disparaissent la garde des troupeaux, les veillées (teillage du chanvre, filage...), le labour aux bœufs, les quêtes saisonnières, ce sont des pans entiers du répertoire vocal qui cessent de s'actualiser et d'avoir des raisons de se transmettre. Comme le souligne justement Jean-Michel Guilcher dans sa préface: «ce n'est pas seulement la vie d'un milieu qu'elles (les chansons) aident à mieux comprendre. C'est le fonctionnement de la Tradition, avec le mouvement qui anime son apparente inertie».

Yves Defrance

Olivier DURIF: ***Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin.*** Collection Musiques du Monde. Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 1998. 157 p.

Ce petit livre aurait pu s'intituler «Mémoires d'un folkeux lyonnais», tant il est rédigé sur le mode narratif. D'une plume vivante, Olivier Durif nous conte sa démarche de musicien en quête de répertoires, de techniques et de styles de jeu sortis des sentiers battus du mouvement folklorique auvergnat des années 1960. C'est en effet l'histoire d'un sauvetage «in extremis» (p. 115) d'une culture paysanne de transmission orale en voie d'extinction qui se déroule au fil des pages. L'auteur semble littéralement fasciné par la mise à nu de tout un pan des musiques traditionnelles de cette importante région française. Face cachée, voire ignorée, des cultures populaires, les pratiques instrumentales de transmission orale, en particulier celle du violon, furent en effet révélées par une petite équipe de collecteurs passionnés, eux-mêmes excellents musiciens, à partir des années 1974-75.

Un tel «éblouissement» (p. 107), une telle «fascination sans cesse renouvelée» (p. 107) deviennent vite redondants et finissent par peser. Après nous avoir décrit les étapes de son propre apprentissage, reconnaissant avec humour les maladresses habituelles de l'ethnographe débutant, ce ne sont plus que descriptions de personnages légendaires (p. 96), «extraordinaires» (p. 35), de «prodigieuse légende» (p. 35), de «légende colportée dans le monde de la cabrette» (p. 48), de «légendes truculentes», etc. L'auteur tombe dans la démesure et il n'est pas d'adjectif trop fort pour nous décrire jusqu'à «l'extase» (p. 109). Tout en s'indignant (p. 25) du fait que «l'imagerie folklorique et régionaliste du XIX^{e} siècle, héritière des idées romantiques sur la «musique du peuple», a largement alimenté les mythes de musiques populaires [...]», l'auteur ne résiste pas à la tentation de nous abreuver à son tour de mythes, terme qu'il semble particulièrement affectionner:

«musicien mythique», «instrument mythique» (p. 112), «pays mythique» (p. 17), «campagne mythique» (p. 19), «violoneux mythique» (p. 34), «figure mythique» (p. 65), «véhiculant le mythe positif» (p. 65), «mythique rue de Lappe» (p. 99), «figure mythique» (p. 151), etc. Tous ces mythes sont étoffés d'«épaisseur hypnotique», de «lieu de fête magique», de «religion de la bourrée» (p. 35), de «pouvoirs surnaturels», de «sonorité extraordinaire», de «célébrité universelle» (p. 36).

Nous sommes très loin d'un exposé scientifique rigoureux présentant problématique, méthodologie et analyse des faits. Et c'est là que le bât blesse. Que l'auteur agrémente son discours d'anecdotes significatives venant étayer une argumentation, passe encore, mais qu'il se laisse aller à un récit essentiellement autobiographique pose problème. D'un état de curiosité amorcé dès les premières lignes, le lecteur en vient vite à se lasser d'un ton aussi bien rousseauiste, servi par une langue pédante, proche d'un essai poétique, qu'aux accents revendicatifs de moins en moins discrets. A force d'évoquer un passé révolu, inaccessible, une culture «impénétrable, voire réfractaire à toute analyse» (p. 110), l'auteur se présente à nous comme l'un des rares témoins vivants pouvant prétendre détenir quelque vérité. Nous savons vers quoi peut conduire ce type de dialectique extrêmement discutable. A quel public Olivier Durif s'adresse-t-il? Sûrement pas aux chercheurs, et cela peut se comprendre. Sûrement pas aux Auvergnats et Limousins, qu'il a l'honnêteté de saluer d'entrée de jeu pour les oublier très vite. Il est tout de même étonnant que pas une fois n'est relevée cette stupéfiante mutation de la seconde partie du XX^{e} siècle, qui voit les musiques des paysans d'autrefois, sédentaires isolés au fond de campagnes reculées, disparaître de ces lieux et connaître une nouvelle destinée dans les banlieues des grandes cités, sur les scènes de spectacle de plusieurs continents et dans les bacs à disques des commerces spécialisés. Qui se cache derrière le «nous»? Sont-ce les trois Lyonnais en Citroën rouge (aucun détail ne nous est épargné) qui débarquent en janvier 1975 dans un village perdu du Cantal? Sont-ce tous les musiciens folkeux remerciés en avertissement? Sont-ce les spectateurs passés et potentiels de ces mêmes musiciens, itinérants pour cause de professionnalisme ? En valorisant, à juste titre, l'expression «musiques traditionnelles» depuis les années 1980 en France, on a du même coup soulevé un enjeu, celui de son appropriation, créant la confusion entre le passé et le présent, entre les acteurs d'hier et les prétendants à l'héritage. Le terme de revivalisme est d'ailleurs soigneusement évité. Il n'est utilisé qu'une seule fois, dans la légende d'une illustration (p. 105) pour désigner un jeune accordéoniste d'Aurillac. Ce qui revient à laisser entendre que les musiciens traditionnels d'aujourd'hui représentent l'élite des folkeux d'hier, qu'ils sont sans attache régionale particulière, mais bien organisés auprès des pouvoirs publics, en ayant obtenu le statut enviable d'intermittents du spectacle, alors que les jeunes générations d'Auvergnats d'Auvergne, qui osent interpréter une bourrée en amateurs, ne sont plus que des... revivalistes.

Pourquoi vouloir légitimer à outrance un savoir musical actuel par des anecdotes d'une banalité confondante pour quiconque a pratiqué l'enquête de terrain? Cet éblouissement devant la ruralité française profonde laisse perplexe. Nous ne sommes plus au lendemain de 1968. Que l'auteur prenne un peu de distance avec

sa propre expérience ! Car, de toute évidence, il ne résiste pas à la tentation de se rendre hommage à lui-même, d'avoir compris, lui avant quiconque, ce qu'est l'âme paysanne authentique.

Il ressort de ce discours un grand malaise. Ni un témoignage original, ni une analyse un tant soit peu objective, ce texte paraît sous-tendu par un impérieux besoin de justifier une expérience personnelle. La démarche intuitive, au demeurant tout à fait louable, d'un musicien à la recherche de nouveaux modèles, où la liberté d'expression s'émancipe des canons esthétiques dominants de ce dernier quart de siècle (pp. 108, 128), en vient à être oubliée au profit d'un plaidoyer en faveur des nouveaux musiciens routiniers. En voulant valoriser des traditions musicales abandonnées par leurs propres acteurs et ignorées des chercheurs patentés (l'équipe du Musée national des Arts et Traditions Populaires est particulièrement visée), l'auteur finit par se flatter lui-même ainsi que ceux de sa génération, pionniers valeureux d'une renaissance, trop présente à mon goût dans le livre. Il en arrive à oublier son sujet. La matière sonore dont il est question est en effet très peu traitée. Si la photographie de couverture présente les jambes de deux danseurs sur une estrade en plein air devant un public bigarré, les danses traditionnelles, dont la rythmique est pourtant à la base d'une grande partie du répertoire des ménétriers de village, ne sont pas décrites. Quelques citations d'observateurs des siècles passés et anecdotes sur les réunions dansantes des émigrés à Paris depuis le XIX^{e} siècle ne renseignent d'aucune manière le lecteur sur ce dont il est question. Les héros de la fête sont avant tout les musiciens, en grande majorité de sexe masculin, que l'on place dans un panthéon imaginaire truffé de pittoresque et de sensationnel. N'ayant manifestement pas lu Patrice Coireault – évoqué p. 71, mais absent dans la bibliographie – Olivier Durif évacue la musique vocale avec une suffisance déconcertante : « il nous plaît à penser que [...] la passion de la chanson populaire renvoie essentiellement à elle-même » (p. 81). Etrange manière d'expédier ce qui avait été justement souligné comme la « prééminence du chant dans les milieux populaires » (p. 28). Du reste, le petit chapitre consacré au « Chant : interprètes et paysages », lui-même quelque peu gonflé par un historique de la collecte, est bien maigre aux côtés des huit autres chapitres entièrement voués aux pratiques instrumentales. Sur quels faits l'auteur s'appuie-t-il pour affirmer que les *baylèros*, ces dialogues de bergers, sont improvisés « sur les notes invariables de la mélodie » (p. 71), alors que toute la documentation concernant les traditions vocales européennes montre combien elles fonctionnent sur le mode de la variation, ce *Variationstrieb* (instinct de variation) des interprètes-créateurs mis en évidence par les travaux de Constantin Brailoiu ?

De même, bien que ce soit sans conteste le point fort de l'ouvrage que de rappeler la richesse et la variété organologique des Monts d'Auvergne et du Limousin, de nombreuses questions essentielles sont évacuées, comme par exemple l'abandon du bourdon dans le jeu de la cabrette, phénomène assez original, auquel semble se substituer un jeu de picotage (rappel d'une note grave entre deux degrés d'une mélodie) que l'on retrouve parfois dans le jeu de la vielle et, de manière saisissante, dans celui de certains violoneux, voire d'accordéonistes.

Fait intéressant, après avoir longtemps entretenu l'idée d'une longue filiation entre les ménestrels médiévaux et les musiciens routiniers des campagnes du début du XX[e] siècle, en passant par les corporations de ménétriers urbains de l'Ancien Régime, l'auteur reconnaît finalement ici que les traditions musicales auxquelles il s'intéresse reposent sur un épiphénomène historique: l'accès de la paysannerie des régions de France à diverses pratiques musicales instrumentales à partir du milieu du XIX[e] siècle seulement. Autrement dit, les folkeux français des années 1970 se sont attachés à sauvegarder et promouvoir une culture populaire plutôt récente. Là n'est d'ailleurs plus le débat. Ce qui importe, à mes yeux, tient en la spectaculaire révolution musicale de cette fin du XX[e] siècle où l'information circule si rapidement qu'elle peut certes anéantir des cultures dominées, mais, à l'inverse, diffuser à qui le souhaite une documentation extrêmement spécialisée, naguère encore inaccessible. Car il paraît évident que, sans les moyens d'enregistrement et de conservation du son, tout ce patrimoine oral serait à jamais englouti. Le mérite des collecteurs amateurs, au sens noble, n'en est que plus grand, d'avoir saisi à temps l'opportunité de créer artificiellement le chaînon manquant entre les générations d'avant-hier et celles d'après-demain. Les publications de l'excellente collection *Modal*, à la rédaction de laquelle Olivier Durif a contribué, montrent combien la documentation sur les musiques traditionnelles de France s'est enrichie au cours des vingt dernières années grâce au concours de centaines de bénévoles, s'organisant en médiathèques, maisons d'édition et de diffusion[1]. Les exemples sonores accompagnant le présent ouvrage sont d'ailleurs le fruit d'une compilation de publications antérieures. On y regrettera donc l'absence de documents inédits. Regret qui s'adresse, de manière générale à la collection «Musiques du Monde», aux grandes qualités mais dont les livraisons restent très inégales. Comparée à l'excellente *Introduction aux musiques africaines* de Monique Brandily[2], l'essai narcissique d'Olivier Durif fait pâle figure. Il semble que l'actualité l'ait ici emporté sur la rigueur. Comme l'ouvrage de Patrick Williams[3], d'une écriture pourtant bien meilleure, *Musiques des Monts d'Auvergne et du Limousin* souffre d'avoir été rédigé dans la hâte, comme nous le précise la dernière de couverture «à l'occasion du cycle 'Musiques traditionnelles d'en France' de la Cité de la musique (février 1998)».

Tout compte fait, la partie la plus intéressante de l'ouvrage, et que l'auteur gagnerait à largement développer, concerne ce qu'il nomme «Les temps modernes» et où il se met en scène avec tout un mouvement de musiciens passionnés (là encore majoritairement des hommes instrumentistes), amateurs de plus en plus éclairés, avant de devenir professionnels des musiques traditionnelles d'aujourd'hui et, ce qui me semble particulièrement remarquable,

---

1 Un catalogue complet des publications de la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles, soutenu par le Ministère de la Culture, peut être reçu gratuitement en écrivant à FAMDT, La Falourdière, F-79380, Saint-Jouin-de-Mily.

2 Monique Brandily: *Introduction aux musiques africaines*. Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1997. 156 p.

3 Patrick Williams: *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1996. 144 p. (compte-rendu paru dans CMT 10/1997: 315-317).

créateurs bien insérés dans le monde contemporain. Espérons que les musiciens actuels, qui se plaisent à «revisiter» (pp. 130, 131) le répertoire des monts d'Auvergne, du Limousin et d'ailleurs, trouvent quelque signification à l'une des dernières phrases du livre (p. 140): «les nécessités existentielles de la puissance du 'mythe', seul capable d'alimenter une oralité trop abstraite pour être consommée sans repères». On ne peut être plus clair!

Yves Defrance

Antonello RICCI, Roberta TUCCI, *I «canti» di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese.* Lamezia Terme (CZ, Italie) Ricerche Musicali A.M.A. Calabria: 1997. 231 p.

La période de la fin du XIX^{e} au début du XX^{e} siècle a été particulièrement fertile dans le domaine des études du folklore italien. Nombreux sont les savants qui se consacrèrent à la compilation de recueils, parfois monumentaux, de témoignages sur le folklore paysan comportant des sections entières dédiées aux chants, alors appelés poésie populaire. Les plus remarquables d'entre eux sont, pour le sud de l'Italie, le sicilien Luigi Pitré et le calabrais Raffaele Lombardi Satriani, devenus des références incontournables pour toute étude ultérieure sur les traditions de ces deux régions.

Une approche critique de cette littérature a vu le jour à partir des années soixante dans l'ethnomusicologie alors naissante. Diego Carpitella a souvent insisté sur l'importance, mais aussi sur les limites, de ces recueils du XIX^{e} siècle qui ne comportaient que les paroles des chants, occultant totalement leur dimension musicale. Cette dernière n'étant pas, selon le père de l'ethnomusicologie italienne, un simple support pour les mots, mais une partie tout à fait essentielle, voire même prééminente de l'expression chantée; dans certaines formes, le texte n'est plus en effet qu'un prétexte à la construction mélodique et polyphonique.

A la fin de l'année dernière, une réédition de chants recueillis par Raffaele Lombardi Satriani a paru en Italie, assortie d'une traduction anglaise intégrale, cela près d'un siècle après la publication de son premier recueil *Canti di S. Constantino di Briatico*. Le texte, édité par Antonello Ricci et Roberta Tucci, est accompagné de deux CD comportant des enregistrements réalisés par ces deux spécialistes au cours des vingt dernières années. Antonello Ricci et Roberto Tucci mènent depuis longtemps des recherches donnant lieu à des publications de textes et de disques de terrain en Calabre, région à laquelle Raffaele Lombardi Satriani consacra jadis non moins de onze volumes de chants et d'autres éléments fondamentaux du folklore. Ils se proposent de «...réexaminer le corpus des chants recueillis par Raffaele Lombardi Satriani, d'habitude étudiés pour leurs contenus, du point de vue des mécanismes qui sous-tendent la compo-

créateurs bien insérés dans le monde contemporain. Espérons que les musiciens actuels, qui se plaisent à «revisiter» (pp. 130, 131) le répertoire des monts d'Auvergne, du Limousin et d'ailleurs, trouvent quelque signification à l'une des dernières phrases du livre (p. 140): «les nécessités existentielles de la puissance du 'mythe', seul capable d'alimenter une oralité trop abstraite pour être consommée sans repères». On ne peut être plus clair!

Yves Defrance

Antonello RICCI, Roberta TUCCI, *I «canti» di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese.* Lamezia Terme (CZ, Italie) Ricerche Musicali A.M.A. Calabria: 1997. 231 p.

La période de la fin du XIX^{e} au début du XX^{e} siècle a été particulièrement fertile dans le domaine des études du folklore italien. Nombreux sont les savants qui se consacrèrent à la compilation de recueils, parfois monumentaux, de témoignages sur le folklore paysan comportant des sections entières dédiées aux chants, alors appelés poésie populaire. Les plus remarquables d'entre eux sont, pour le sud de l'Italie, le sicilien Luigi Pitré et le calabrais Raffaele Lombardi Satriani, devenus des références incontournables pour toute étude ultérieure sur les traditions de ces deux régions.

Une approche critique de cette littérature a vu le jour à partir des années soixante dans l'ethnomusicologie alors naissante. Diego Carpitella a souvent insisté sur l'importance, mais aussi sur les limites, de ces recueils du XIX^{e} siècle qui ne comportaient que les paroles des chants, occultant totalement leur dimension musicale. Cette dernière n'étant pas, selon le père de l'ethnomusicologie italienne, un simple support pour les mots, mais une partie tout à fait essentielle, voire même prééminente de l'expression chantée; dans certaines formes, le texte n'est plus en effet qu'un prétexte à la construction mélodique et polyphonique.

A la fin de l'année dernière, une réédition de chants recueillis par Raffaele Lombardi Satriani a paru en Italie, assortie d'une traduction anglaise intégrale, cela près d'un siècle après la publication de son premier recueil *Canti di S. Constantino di Briatico*. Le texte, édité par Antonello Ricci et Roberta Tucci, est accompagné de deux CD comportant des enregistrements réalisés par ces deux spécialistes au cours des vingt dernières années. Antonello Ricci et Roberto Tucci mènent depuis longtemps des recherches donnant lieu à des publications de textes et de disques de terrain en Calabre, région à laquelle Raffaele Lombardi Satriani consacra jadis non moins de onze volumes de chants et d'autres éléments fondamentaux du folklore. Ils se proposent de «...réexaminer le corpus des chants recueillis par Raffaele Lombardi Satriani, d'habitude étudiés pour leurs contenus, du point de vue des mécanismes qui sous-tendent la compo-

sition poétique orale dans la *performance* musicale, par la comparaison avec les enregistrements effectués sur le terrain» (p. 22) . Il en résulte un travail qu'on peut à juste titre considérer comme une tentative valable pour remédier à cette fracture paroles-musique, oralité-écrit, dont il a tant été question chez les folkloristes et les ethnomusicologues italiens.

Les trente-neuf chants du recueil original sont présentés sous différentes formes: 1) la citation du texte tiré de Raffaele Lombardi Satriani, 2) la transcription de la version «récitée» du texte verbal recueilli par Ricci et Tucci, 3) la transcription intégrale du même texte, tel qu'on peut l'entendre chanté, 4) l'enregistrement sonore du chant. Les deux auteurs peuvent ainsi, comme ils l'expliquent dans les pages introductives, analyser et reconstruire le processus de transformation du texte poétique qui, de modèle métrique bien présent à la mémoire des chanteurs et considéré comme une forme en soi, devient un chant au plein sens du terme.

Comme le remarque l'anthropologue italien Luigi Lombardi Satriani (petit-fils de Raffaele) dans sa préface, le texte de Ricci et Tucci est plein d'idées intéressantes qui débouchent sur différents secteurs cruciaux du débat ethnomusicologique et anthropologique actuel. C'est le cas des analyses concernant le rapport entre la mémoire du texte récité et la construction improvisée du chant au moment de la performance, ou de celles identifiant le *style formulaire* comme le mécanisme clé de la construction des textes verbaux. Cette technique, qu'on retrouve dans toute pratique poétique orale et qui a été décrite dans les travaux désormais classiques de Eric Havelock et Paul Zumthor, est très clairement mise en évidence dans le corpus des chants analysés. Elle est aussi bien présente, nous indique Roberta Tucci, à l'esprit des chanteurs qui affirment que «tous les chants sont connus», ou du moins résultent de la combinaison de phrases et de constructions syntaxiques formulaires, patrimoine commun de tous les interprètes.

Les considérations d'Antonello Ricci sur le sens expressif de la dimension sonore dans sa totalité sont aussi importantes. Selon lui, il faut tenir compte du type de voix et de sa capacité à véhiculer des contenus au delà de la valeur sémantique des mots, de sa relation avec le corps, du plaisir de chanter, du rôle social de la polyphonie, de la relation avec les instruments d'accompagnement (*chitarra battente*, cornemuse, tambour à friction).

L'information au sujet des formes musicales est également fort riche; chaque chant peut se ramener à un *genre* mélodique (monodique ou polyphonique) qui joue le rôle de moule pour différents textes verbaux; ces genres sont identifiés par la communauté à travers des noms précis. Les deux auteurs s'arrêtent constamment sur la nomenclature des formes musicales ainsi que sur la terminologie traditionnelle ayant trait à la pratique du chant.

Mais il ne faut pas oublier le point de départ de l'opération qui, pour d'autres raisons, nous semble également très significative. L'ethnomusicologie a maintenant plus d'un siècle d'histoire. La comparaison entre les répertoires actuels et les matériaux qui nous ont été transmis par les savants du passé est une mine féconde pour la recherche. Le travail d'Antonello Ricci et Roberta Tucci n'a pas uniquement servi à donner une vie, grâce au témoignage sonore très appréciable

des deux CD, à un recueil de textes verbaux; il nous donne aussi la possibilité de vérifier le degré de vitalité, de survivance et de changement de pratiques musicales vieilles d'au moins cent ans. Réfléchissant à l'usage des répertoires analysés, les deux auteurs montrent comment certaines formes moins spectaculaires et plus liées à des pratiques quotidiennes désormais disparues (chants de travail, berceuses, etc.) se trouvent décontextualisées et finissent par perdre leur consistance même dans le souvenir. Certains moments rituels et festifs, comme les pèlerinages aux sanctuaires, sont au contraire l'occasion, nous disent les auteurs, d'une sorte d'explosion renouvelée de vitalité symbolique et expressive du chant en tant que forme de communication individuelle et sociale fondamentale pour les communautés paysannes calabraises.

Serena Facci

Traduit de l'italien par
Georges Goormaghtigh

Jane C. SUGARMAN: ***Engendering Song. Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings.*** Chicago: The University of Chicago Press, 1997. 396 p., cartes, dessins, transcriptions musicales, disque compact encarté.

Curieux lac que celui de Prespa, où les carpes et les tanches ne savent pas si elles sont grecques ou albanaises, ni à quelle Yougoslavie elles appartiennent. Lieu de frontières, comme souvent en terre balkanique. Lieu de Macédoine en somme, où les Albanais sont bien implantés.

Titre intraduisible en français que cet *Engendering Song*, le chant «qui est engendré», mais qui également «engendre» et renvoie, en même temps, par un jeu de mots qu'autorise l'anglais, à la notion de «*gender*». Ce que le chant engendre, nous dit l'auteur, c'est du *social meaning*, du sens partagé, surtout lorsque ce chant est polyphonique et qu'il laisse (et doit laisser) à chacun un large espace d'expression personnelle. Pour les Albanais de Prespa, chanter est «essentiellement (*expressly*) une forme de communication» (p. 60) qui passe par un certain état émotionnel du chanteur et de ceux qui lui répondent. C'est un état d'écoute nécessaire à la production de la musique, que génère cette musique. Il naît du *muhabet*, auquel Jane C. Sugarman avait déjà consacré, il y a une dizaine d'années, un article fort intéressant[1]. Le mot, dérivé de l'arabe *mahabbah* («affection»), désigne à la fois l'accord particulier provenant d'une assemblée de convives et cette assemblée elle-même.

Ce *muhabet*, ayant souvent pour cadre le mariage, a ses règles de temps et d'espace: nuits entières passées ensemble lors des noces, position et rôle fortement

[1] «Making *muhabet*: the social basis of singing among Prespa Albanian men». *Selected Reports in Ethnomusicology* 7: 1-42.

différenciés des hommes et des femmes, du marié et de la mariée, qui révèlent les clivages de genres et de sexes – cette notion de *gender* étant, selon l'auteur, essentielle pour une approche «socio-esthétique» (p. 22) d'une pratique musicale encore fort vivante. Ajoutons que bien chanter est aussi le signe distinctif de l'homme (ou de la femme) accompli(e); être, c'est justement être en mesure de communiquer, et en tout premier lieu, par le chant.

La force du livre tient à cette approche originale et particulièrement approfondie de la musique, à son caractère, pouvons-nous dire, irremplaçable lorsqu'elle associe aussi étroitement que le montre l'auteur, non des musiciens professionnels et leur public, comme c'est le cas souvent ailleurs dans les Balkans, mais bel et bien les acteurs même de la noce. Son originalité tient aussi dans le fait que les lieux d'observation se situent simultanément et, en quelque sorte sans solution de continuité, à la fois dans les villages de Macédoine – région des premières enquêtes – et dans les populations émigrées à Toronto, au Canada, qui, le plus souvent, demeurent en contact étroit avec leurs lieux d'origine. En effet, et comme en témoignent notamment les exemples 9, 17 et 18 du disque inséré dans le livre, ils ne sont pas les derniers à bien chanter.

Le livre est introduit par des réflexions théoriques – parfois, il faut le dire, un peu inutiles (références à Foucauld et à Bourdieu, comme on sait, actuellement très en vogue sur le continent américain) – et nourri d'une ethnographie analytique à la première personne, fort précise et obéissant à l'évidence au double réquisit du «*politically correct*» et d'un «post-modernisme» suffisamment discret pour qu'on puisse globalement y souscrire.

Concession au classicisme – et concession heureuse selon nous –, les chants sont transcrits, traduits et notés «au fil du texte», selon une notation solfégique usuelle et, il faut le dire, tout à fait pratique (on remarquera la richesse métrico-rythmique de ces chants et la présence très marquée de rythmes asymétriques). Certes, en comparant avec les enregistrements figurant dans le disque, on pourrait contester certains choix de carrure métrique (l'exemple 2.7, p. 67, gagnerait certainement à ne pas être entendu comme un 3/4) et relever des structures scalaires qui n'ont pas été prises en compte par l'analyse (exemple 3.2, p. 84), pas plus, d'ailleurs, que n'ont été prises en compte, si ce n'est de façon assez imprécise, les techniques vocales et, en définitive, le projet esthétique majeur de ces magnifiques chanteurs albanais.

A propos d'esthétique, justement, on regrettera quelques lacunes de la part de l'auteur. Pourquoi diantre si peu d'attention artistique lorsque, précisément, le titre du livre relève *in fine* de l'esthétique ? 1. les photographies, parfois répétitives ou peu signifiantes, sont souvent mal cadrées, et toujours mal tirées; 2. la qualité des enregistrements est déplorable; certes, si l'on en juge par les informations que l'on a, nombre de ces enregistrements ont été réalisés par les «communautés» elles-mêmes, ce qui peut expliquer l'imperfection du son; mais ceux réalisés par l'auteur sont plutôt pires ! Il y avait sans doute une autre façon de rendre justice à ces remarquables polyphonies qui s'exécutent le plus souvent à deux parties sur un bourdon et que l'on retrouve également dans la partie méridionale de l'Albanie même et chez les Aroumains farcherots.

Ces regrets exprimés, il n'en reste pas moins que, comme le souligne Stephen Blum sur la quatrième de couverture du livre, *Engendering Song* est un très beau livre, original par les thèmes qu'il aborde, sérieusement documenté, comprenant une bibliographie très complète et un précieux index – incontestablement un des meilleurs livres qu'ait produit l'ethnomusicologie américaine ces dernières années.

Bernard Lortat-Jacob

Jacques BOUËT (coord.): Le récit chanté: portraits de haïdouks (tradition orale des bardes tsiganes de Valachie). *Dialogue* 22. Montpellier: Université Paul Valéry, 1992-1993 (Revue du CERTOM, Centre d'Etudes roumaines et des traditions orales méditerranéennes). 203 p.

Le titre donné à ce numéro de la revue *Dialogue* – «Le récit chanté: portraits de haïdouks» – joue sur une ambiguïté amusante et attractive, d'ailleurs entièrement motivée par le contenu: les *haïdouk* sont, dans la tradition orale roumaine, les brigands qui vivent dans les forêts, pillent les riches et distribuent généreusement leur butin aux pauvres, en réparant ainsi de façon ponctuelle les iniquités sociales du monde rural; mais «Haïdouks» est également le nom de l'ensemble de Tsiganes de Valachie qui, ces sept dernières années, s'est couvert de gloire dans presque tous les grands théâtres d'Europe occidentale.

Le volume se compose de deux sections: I. Etudes, et II. Documents. La seconde inclut sept chants épiques consacrés aux *haïdouk* Pintea le Vaillant, Răscolman, Bugean, Vasile le Grand, Mihai, Radu et Costea, en versions françaises impeccablement réalisées par Hélène Lenz et révisées par Jacques Bouët, versions qui suivent non seulement le fil de la narration, mais aussi l'élément fondamental de prosodie populaire roumaine: l'octosyllabe trochaïque. Les traductions constituent une preuve brillante de maîtrise des deux langues, de compréhension de la tradition orale dans son ensemble, de virtuosité poétique.

La première section – plus ample, variée et dense sous tous les aspects – se compose de cinq études: «Tradition et transformations du récit chanté valaque» (Jacques Bouët), «Le chanteur de récits en spectacle» (Liliana Alexandrescu-Pavlovici), «Preux maudit, dragon dévoreur, compagnon secourable, dragon bienfaiteur: logique romanesque et représentation merveilleuse» (Jacques Bouët), «Le chant, la récitation et le récit» (Jean-Marie Marconot), «Conflit et séparation de Soleil et de Lune: légendes étiologiques roumaines et mythes amérindiens» (Jacques Bouët). Trois de ces cinq études sont signées par Jacques Bouët; elles synthétisent la remarquable expérience de terrain et de bureau de l'auteur dans le domaine du chant épique roumain, faisant de lui l'un des meilleurs connaisseurs de l'art des *lăutari*.

Ces regrets exprimés, il n'en reste pas moins que, comme le souligne Stephen Blum sur la quatrième de couverture du livre, *Engendering Song* est un très beau livre, original par les thèmes qu'il aborde, sérieusement documenté, comprenant une bibliographie très complète et un précieux index – incontestablement un des meilleurs livres qu'ait produit l'ethnomusicologie américaine ces dernières années.

Bernard Lortat-Jacob

Jacques BOUËT (coord.): Le récit chanté: portraits de haïdouks (tradition orale des bardes tsiganes de Valachie). *Dialogue* 22. Montpellier: Université Paul Valéry, 1992-1993 (Revue du CERTOM, Centre d'Etudes roumaines et des traditions orales méditerranéennes). 203 p.

Le titre donné à ce numéro de la revue *Dialogue* – «Le récit chanté: portraits de haïdouks» – joue sur une ambiguïté amusante et attractive, d'ailleurs entièrement motivée par le contenu: les *haïdouk* sont, dans la tradition orale roumaine, les brigands qui vivent dans les forêts, pillent les riches et distribuent généreusement leur butin aux pauvres, en réparant ainsi de façon ponctuelle les iniquités sociales du monde rural; mais «Haïdouks» est également le nom de l'ensemble de Tsiganes de Valachie qui, ces sept dernières années, s'est couvert de gloire dans presque tous les grands théâtres d'Europe occidentale.

Le volume se compose de deux sections: I. Etudes, et II. Documents. La seconde inclut sept chants épiques consacrés aux *haïdouk* Pintea le Vaillant, Răscolman, Bugean, Vasile le Grand, Mihai, Radu et Costea, en versions françaises impeccablement réalisées par Hélène Lenz et révisées par Jacques Bouët, versions qui suivent non seulement le fil de la narration, mais aussi l'élément fondamental de prosodie populaire roumaine: l'octosyllabe trochaïque. Les traductions constituent une preuve brillante de maîtrise des deux langues, de compréhension de la tradition orale dans son ensemble, de virtuosité poétique.

La première section – plus ample, variée et dense sous tous les aspects – se compose de cinq études: «Tradition et transformations du récit chanté valaque» (Jacques Bouët), «Le chanteur de récits en spectacle» (Liliana Alexandrescu-Pavlovici), «Preux maudit, dragon dévoreur, compagnon secourable, dragon bienfaiteur: logique romanesque et représentation merveilleuse» (Jacques Bouët), «Le chant, la récitation et le récit» (Jean-Marie Marconot), «Conflit et séparation de Soleil et de Lune: légendes étiologiques roumaines et mythes amérindiens» (Jacques Bouët). Trois de ces cinq études sont signées par Jacques Bouët; elles synthétisent la remarquable expérience de terrain et de bureau de l'auteur dans le domaine du chant épique roumain, faisant de lui l'un des meilleurs connaisseurs de l'art des *lăutari*.

«Tradition et transformations...» met le récit chanté roumain dans une double perspective, historique et culturelle: en tant que «variante est-européenne de la chanson de geste» et en tant que «variante valaque d'une tradition slavo-byzantine courante chez les slaves du nord et de l'est» [...] «qui a la particularité d'être l'une de celles qui sont restées vivantes, sinon vivaces» (p. 5). Selon l'auteur, «on peut accéder aux sens du récit» – sens qui ont naturellement changé par rapport aux sens originaux, médiévaux -» «à travers des documents contextuels» (p. 6) rédigés au cours de son enregistrement. (Il revient obstinément sur cette idée, comme pour exprimer, par son truchement, le refus d'une herméneutique risquée). L'un des chapitres les plus accomplis de l'étude est, à mon avis, celui qui reconstitue la «déchéance» graduelle des musiciens tsiganes du festin féodal au banquet nuptial des gens du commun, accompagnée par la transformation subtile des fonctions et des significations de leurs récits chantés.

Dans «Preux maudit, dragon dévoreur...», Jacques Bouët se livre à une analyse du chant épique *Şarpele* («Le serpent». 249 vers, magnifiquement traduits en octosyllabes trochaïques), qu'il a enregistré en 1981 avec Bernard Lortat-Jacob auprès d'un *lăutar* valaque d'élite, Constantin Staicu[1]. L'auteur n'hésite pas à la confronter avec d'autres variantes extraites des vieilles collections de folklore. Il est préoccupé par le déchiffrage des significations mythologiques du récit, mais aussi par la segmentation du texte musical et poétique, par le «savoir» artistique que le *lăutar* met en jeu pour produire son discours. L'auteur réinsère ensuite le chant épique dans le contexte du banquet nuptial paysan pour en chercher les fonctions et les significations actuelles.

Dans «Conflit et séparation de Soleil et de Lune...», Jacques Bouët se penche sur un mythe bien ancré dans la culture de tradition orale des Roumains (chants épiques et chants de Noël, légendes et – j'ajoute – chants rituels de moisson), mythe qui explique l'apparition de la lumière, du jour et de la nuit, du travail et du repos. Le Soleil essaie sans succès de convaincre sa sœur de l'accepter pour époux, en transgressant ainsi «un tabou d'une gravité extrême». Mais la sœur du Soleil se suicide en se transformant en Lune, évitant ainsi pour toujours de rencontrer son frère. Pour approfondir la compréhension des multiples significations du mythe, l'auteur met en parallèle diverses versions et variantes roumaines du récit; il procède ensuite à un rapprochement convaincant avec quelques légendes étiologiques amérindiennes similaires.

Les deux autres articles joints au numéro proposent une approche fort différente. Le premier, «Le chanteur de récit en spectacle» (Liliana Alexandrescu-Pavlovici) envisage le récit chanté roumain d'un point de vue dramaturgique. Le *lăutar*, l'homme du présent, n'incarne pas le héros des temps passés, mais il l'évoque par sa tenue, son regard, sa mimique, ses gestes et sa musique: il y a interaction entre le *lăutar* et son public. Il a l'art de différencier les plans de la narration pour obtenir des bas-reliefs temporels et spatiaux. Concrètement, l'auteur analyse le comportement scénique des *lăutar*-bardes du fameux Taraf de

[1] *Cf. Ballades et fêtes en Roumanie.* 2 LP Le Chant du Monde, collection CNRS / Musée de l'Homme LDW 74846-47, 1985: face A2.

Haïdouks. Dans l'étude de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, la sensibilité et la subtilité de l'observation psychologique sont doublées d'une solide information sur les aspects théoriques du problème.

«Le chant, la récitation et le récit» (Jean-Marie Marconot) est un interlude érudit, qui se détache provisoirement de l'univers du récit chanté pour examiner – à travers une riche littérature qui va de la Bible à Tzvetan Todorov, en passant par Quintilien, saint Augustin ou Jean-Jacques Rousseau – les rapports entre la langue et la musique et les rôles du rythme et de l'intonation. L'auteur s'arrête surtout sur les thèmes littéraires qui valorisent au maximum leurs manifestations musicales: la prophétie, la psalmodie liturgique, la voix publique, l'incantation et, bien sûr, le récit épique de tradition orale.

Le volume 22/1992-93 de la revue *Dialogue* est ainsi un livre auquel devrait se référer tout ethnomusicologue intéressé par le récit chanté. Il y trouvera quantité d'informations, d'observations, de connexions et d'interprétations consistantes et suggestives.

Speranţa Rădulescu

Hervé ROTEN: ***Musiques liturgiques juives. Parcours et escales.*** Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1998. Collection «Musiques du monde». 174 p., 32 illustrations, glossaire, bibliographie, discographie, accompagné d'un disque compact.

Dans son ouvrage, l'objectif principal de Hervé Roten est, comme il l'écrit lui même, de «faire prendre conscience au lecteur de la complexité et de la richesse des différentes musiques liturgiques juives», que, par une métaphore toute biblique, il compare à autant de «milliers de petits grains de sable» sur une plage. Comme le laisse suggérer le sous-titre, «Parcours et escales», ce livre est une «invitation au voyage» (titre de l'introduction) dans ce monde musical aux mille facettes, voyage dans l'espace – le désert, Jérusalem, l'exil – comme voyage dans le temps – passé et présent.

La tradition musicale juive s'appuyant pour l'essentiel sur une transmission orale, les sources musicales proprement dites sont quasi inexistantes avant le XIX^{e} siècle. D'où, selon l'auteur, l'impossibilité d'en connaître la véritable nature. Toutefois, le recours aux écrits bibliques, talmudiques, rabbiniques et historiques permet de reconstituer les pratiques musicales liturgiques de ce peuple et d'en suivre l'évolution à travers les siècles. C'est à quoi s'attache l'auteur dans la première partie, «Parcours historique», qui constitue pratiquement la moitié de l'ouvrage. Dès les origines, c'est le chant qui prédomine sur la pratique instrumentale. À une tradition nomadisée, plutôt spontanée, succèdera une époque de sédentarisation au cours de laquelle la musique sacrée deviendra affaire de

Haïdouks. Dans l'étude de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, la sensibilité et la subtilité de l'observation psychologique sont doublées d'une solide information sur les aspects théoriques du problème.

«Le chant, la récitation et le récit» (Jean-Marie Marconot) est un interlude érudit, qui se détache provisoirement de l'univers du récit chanté pour examiner – à travers une riche littérature qui va de la Bible à Tzvetan Todorov, en passant par Quintilien, saint Augustin ou Jean-Jacques Rousseau – les rapports entre la langue et la musique et les rôles du rythme et de l'intonation. L'auteur s'arrête surtout sur les thèmes littéraires qui valorisent au maximum leurs manifestations musicales: la prophétie, la psalmodie liturgique, la voix publique, l'incantation et, bien sûr, le récit épique de tradition orale.

Le volume 22/1992-93 de la revue *Dialogue* est ainsi un livre auquel devrait se référer tout ethnomusicologue intéressé par le récit chanté. Il y trouvera quantité d'informations, d'observations, de connexions et d'interprétations consistantes et suggestives.

Speranţa Rădulescu

Hervé ROTEN: ***Musiques liturgiques juives. Parcours et escales.*** Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 1998. Collection «Musiques du monde». 174 p., 32 illustrations, glossaire, bibliographie, discographie, accompagné d'un disque compact.

Dans son ouvrage, l'objectif principal de Hervé Roten est, comme il l'écrit lui même, de «faire prendre conscience au lecteur de la complexité et de la richesse des différentes musiques liturgiques juives», que, par une métaphore toute biblique, il compare à autant de «milliers de petits grains de sable» sur une plage. Comme le laisse suggérer le sous-titre, «Parcours et escales», ce livre est une «invitation au voyage» (titre de l'introduction) dans ce monde musical aux mille facettes, voyage dans l'espace – le désert, Jérusalem, l'exil – comme voyage dans le temps – passé et présent.

La tradition musicale juive s'appuyant pour l'essentiel sur une transmission orale, les sources musicales proprement dites sont quasi inexistantes avant le XIX^{e} siècle. D'où, selon l'auteur, l'impossibilité d'en connaître la véritable nature. Toutefois, le recours aux écrits bibliques, talmudiques, rabbiniques et historiques permet de reconstituer les pratiques musicales liturgiques de ce peuple et d'en suivre l'évolution à travers les siècles. C'est à quoi s'attache l'auteur dans la première partie, «Parcours historique», qui constitue pratiquement la moitié de l'ouvrage. Dès les origines, c'est le chant qui prédomine sur la pratique instrumentale. À une tradition nomadisée, plutôt spontanée, succèdera une époque de sédentarisation au cours de laquelle la musique sacrée deviendra affaire de

spécialistes, formés pour servir au Temple. Y prédominent les Psaumes et les Cantiques à la gloire de l'Eternel, exécutés sous la forme antiphonale ou responsoriale. Dès le VI^e^ siècle avant notre ère, on assiste à l'émergence des assemblées de prières – ou synagogues – qui, à la destruction du Second Temple et à l'heure de l'exil, vont servir de piliers religieux et culturels au peuple juif dispersé en de multiples communautés. Fort dépouillé au départ, assumant un rôle essentiellement fonctionnel, le chant synagogal allait progressivement évoluer durant le premier millénaire: élaboration du système des *teamim*, signes graphiques symbolisant divers contours mélodiques; émergence du *piyyut*, ou poésie religieuse qui allait prendre une place de plus en plus grande dans la liturgie; apparition de la fonction du *hazzan,* chantre et compositeur attaché à une communauté. L'auteur nous invite ensuite a suivre l'émancipation progressive de la musique liturgique tout au long du deuxième millénaire et, surtout, à saisir la diversification des styles musicaux qui s'y produit alors. L'influence des traditions dominantes des différentes terres d'accueil s'y fait de plus en plus grande, comme, par exemple, dans l'Europe de la Renaissance, où la musique savante pénètre à la Synagogue, ou bien, au sein du courant mystique *hassidique* où nombre d'airs empruntent à de multiples traditions, entre autres...l'air de la «Marseillaise». Il en résulte des coutumes musicales fort différentes, non seulement entre les deux grandes familles du judaïsme – l'ashkénaze et la séfarade – mais également au sein même de ces groupes qui, à leur tour, se subdivisent pratiquement autant qu'il existe de synagogues... Et Hervé Roten de conclure cette partie en faisant le constat qu'«aujourd'hui, le paysage musical juif est plus que jamais complexe et instable» (p. 83).

Pour illustrer la diversité de ce paysage, l'auteur propose dans la deuxième partie trois «Escales géographiques». La première se situe dans le sud-ouest de la France, terre d'asile à la fin du XV^e^ siècle des anciennes communautés *marranes* portugaises. Ces Juifs convertis de force au christianisme allaient progressivement retrouver à Bayonne et à Bordeaux la foi de leurs pères. Telle qu'elle apparaît aujourd'hui, la musique judéo-portugaise est composée d'éléments d'origines diverses, notamment espagnole, basque et hollandaise. La seconde escale nous conduit dans l'île de Djerba, au sud de la Tunisie. La présence d'une communauté juive y est attestée depuis fort longtemps. Pourtant, bien que vivant repliée sur elle-même, cette communauté a intégré dans ses chants des éléments extrêmement composites: arabes, bien évidemment, mais aussi ashkénazes – ce qui est plus surprenant – et, plus récemment, israéliens. La dernière escale nous invite à mieux comprendre les chants liturgiques des Juifs d'Ethiopie. Là encore, malgré la présence de traits singuliers, l'auteur montre la faculté de la tradition musicale juive à intégrer des éléments de patrimoines environnants et, dans le cas présent, d'éléments africains.

Après avoir insisté sur la diversité des traditions musicales juives, l'auteur tente, dans la troisième partie de l'ouvrage – «Escale technique» – d'en dégager certains traits collectifs. Ainsi, les musiques liturgiques juives semblent avoir en commun d'être transmises oralement, d'être chantées, d'être monodiques et non-mesurées, d'user de modes différents selon les fonctions rituelles, de s'appuyer

sur un principe formulaire et d'avoir recours à une même structure syntaxique même si les idiomes diffèrent.

En conclusion, à la « Fin du voyage », si l'auteur rappelle la réunion du peuple juif autour d'une même foi, d'une même langue liturgique et d'un calendrier identique, il n'en affirme pas moins que chaque communauté revendique une spécificité culturelle, dont la tradition musicale propre à chacune est le flambeau et le reflet.

Le disque joint à l'ouvrage propose une sélection de pièces liturgiques d'origines diverses qui illustrent à merveille le foisonnement des traditions dont l'auteur s'est fait l'écho. La quatrième pièce est particulièrement intéressante puisqu'il nous est donné d'entendre, à partir d'un même texte, six traditions juives, donnant lieu à différentes interprétations d'une même série de *teamim*.

Dans les limites fixées par cette collection, on ne pouvait s'attendre à une étude exhaustive sur la question. Si le principe des « escales » est un bon moyen pour contourner cette difficulté, on s'étonnera pourtant de l'absence de justification, de la part de l'auteur, des destinations proposées. De même, par souci d'équilibre, il eût semblé judicieux d'y inclure au moins un exemple parmi les grandes traditions synagogales ashkénazes. Quant à l'« Escale technique », eu égard aux éléments dégagés, force est de constater qu'elle n'apporte pas grand chose à l'ouvrage sachant que ces éléments pourraient tout autant s'appliquer à de nombreuses autres traditions musicales. De plus, elle s'inscrit en contradiction avec les propos d'introduction où l'auteur affirmait ne pas vouloir s'intéresser ici à la question des dénominateurs communs entre toutes ces traditions. Enfin, le « petit mémento à l'usage des futurs chercheurs » situé en annexe vise plutôt à guider leurs premiers pas sur le terrain et non pas à évoquer les points fondamentaux de la recherche actuelle sur les musiques juives. Le futur chercheur aurait sans doute préféré y relever également les coordonnées des centres de recherche, en Israël et à l'étranger, de même que leurs spécifications.

Traiter dans un même ouvrage *des* musiques liturgiques juives est un projet assurément délicat et audacieux, et à ce titre, l'entreprise d'Hervé Roten mérite d'être saluée. L'objectif premier de montrer la richesse et la diversité de cette tradition à un public néophyte est largement atteint. Nul doute que ce livre, par ailleurs agrémenté de très belles photos et illustrations, suscitera d'autres ouvrages sur la question.

Olivier Tourny

Jean LAMBERT: ***La médecine de l'âme.*** Nanterre: Société d'ethnologie, collection «Hommes et musiques» de la Société française d'ethnomusicologie II, 1997. 312 p., illustrations, index, glossaire, avec un disque CD encarté.

Deuxième publication de la remarquable collection ethnomusicologique publiée par la Société d'ethnologie française, ce livre porte sur la musique semi-savante de Sanaa au Yémen dite *ġina ṣanᶜānī,* «chant de Sanaa». Contrairement à la musique, la poésie de ce répertoire «le plus ancien de la Péninsule arabe» est transmise par écrit. Des lettrés, poètes et compositeurs, «gardiens» de la tradition sont les maîtres de musiciens réduits au strict rôle d'interprètes. Dans cette tradition où la poésie est écrite à l'avance sous l'effet d'une émotion, donc par rapport à une situation vécue, le musicien est vu comme celui qui redonne vie à cette émotion.

On a lontemps été habitué, pour ce qui est de la musique arabe, à des études soit historiques à partir des sources écrites, soit théoriques sur le système musical de la musique savante. Même si, dans l'ouvrage de Jean Lambert, les sources historiques sont importantes et qu'une partie de son livre est consacrée au système musical, le propos est ailleurs. Il concerne les valeurs sociales et religieuses exprimées et leurs transgressions, et surtout l'interdépendance entre les hommes et la musique, notamment l'émotion, le plaisir, qui selon l'auteur sont inhérents à la musique. Constatant l'absence de concept de musique chez les Yéménites, Lambert définit celle-ci comme un «phénomène total, inséparable de la parole poétique et de la danse, ainsi que de son pouvoir sur l'émotion humaine» (p. 26).

L'ouvrage s'articule en quatre parties. Dans la première, «Circonstances», l'auteur distingue pour Sanaa et les régions qui l'entourent quatre «grands ensembles de genres musicaux»: l'un composé des «chants de travail»; un autre qui accompagne les «événements politiques de la tribu»; un troisième constitué par «les chants religieux»; et un dernier comportant des «genres propres aux fêtes», qui se distingue des trois autres par le fait qu'il n'occulte pas le plaisir esthétique et qu'il est accompagné par la danse. Lambert définit deux termes presque interchangeables et bien connus dans le monde arabe pour désigner l'émotion suscitée par la musique (ou par d'autres facteurs): *wujdān* ou *wajd*, d'une part, *ṭarab* d'autre part. Mais, à la fin du premier chapitre, le *wajd* est abandonné (pour être repris ultérieurement) au profit du *ṭarab* qui, recouvrant le chant accompagné par le luth (*ġina*) et la danse villageoise (*luᶜba*), prend le sens d'un «mot générique» traduit par «musique qui provoque l'émotion», s'opposant ainsi aux «genres sérieux» qui occultent selon Lambert l'«émotion» et le «plaisir musical» par leur fonction sociale («le travail, la guerre, la religion»).

Suit la description des circonstances de jeu de la musique de Sanaa dite *ġina ṣanᶜānī*, lors de la veillée du mariage (*samra*), et plus particulièrement dans le *magyal*, «réunion sociale d'après-midi», au cours de laquelle, quotidiennement, les hommes se réunissent, tissent des relations et des liens tout en mâchant du qat, plante aux «vertus stimulantes». L'auteur nous montre l'aspect très formalisé de ces séances dont la réussite dépend de la mise en place d'un grand

nombre de facteurs. Rien n'est laissé au hasard: choix de la pièce et de sa disposition en fonction des saisons; sélection des invités, distribution de leur place en fonction de la hiérarchie sociale; position assise des participants. Réunies sous le terme de *adab*, les règles gouvernant les rapports entre hôte, musiciens et invités sont également explicitées. La conversation elle-même suit trois «phases psychologiques»: les propos échangés sur le mode de la plaisanterie, la discussion sérieuse, la méditation et le silence. C'est pendant la troisième phase, qui se déroule au coucher du soleil, dit «l'heure de Salomon», et dont l'auteur livre une interprétation et une description tout à fait captivantes, qu'intervient le chant accompagné au luth désigné par le terme *ġina*. La phase musicale de la séance est décrite sous l'angle des codes comportementaux, avec le souci constant chez l'auteur de rendre compte des non-dits, des règles implicites régissant les rapports entre les protagonistes. Ces règles sont soumises à leur tour à un ordre supérieur, celui du cosmos et du religieux, l'appel à la prière du soir mettant fin au déroulement musical ininterrompu.

L'auteur passe ensuite à une description du rôle de la musique dans le mariage du côté des hommes. Le *ġina* intervient de manière subsidiaire dans le *magyal* et dans la *zaffa*, cortège du marié de la mosquée à son domicile. En ces deux circonstances, l'essentiel des chants conduits par le chantre professionnel *naššad* est de caractère religieux. C'est dans la *samra* que le *ġina* joue pleinement son rôle. Succédant au *magyal*, la *samra* se distingue par la non-consommation du qat et par la danse omniprésente des invités. Cette première partie du livre aboutit au constat d'une opposition structurale dans le fonctionnement du répertoire *ġina* selon qu'il se pratique dans le *magyal* quotidien ou dans la *samra* du mariage: dans le *magyal*, où la musique n'est pas obligatoire, l'émotion plutôt spirituelle peut être caractérisée par la notion de *wajd* alors que dans la *samra*, de nature musicale et dansée, l'émotion plus sensuelle se traduirait par la notion de *ṭarab*.

Intitulée «Formes», la deuxième partie du livre ouvre sur un problème plus technique qui concerne la poésie du *ġina ṣanʿānī*. Elle appartient au genre *ġazal* et comporte des répertoires en arabe classique et en arabe dialectal, lequel prédomine dans les thèmes amoureux. Appelé *ḥomaynī* et remontant au XIV^{e} siècle, il fait l'objet d'une analyse assez touffue dans laquelle se mêlent des informations d'ordre historique et poétique (définition des formes poétiques du *qaṣīda* et du *muwaššaḥ*). L'analyse littéraire des thèmes lyriques du *ġazal* révèle, à travers des métaphores, plusieurs registres qui peuvent osciller entre érotisme et amour du Prophète.

La description des instruments de musique porte plus particulièrement sur le luth *ʿūd* dont il existe deux types: le luth traditionnel appelé *ṭarab* à quatre cordes (dont trois doubles) et le luth égyptien introduit au XX^{e} siècle qui comporte une cinquième corde. La description organologique du *ṭarab* et le mythe d'origine de cet instrument en font un instrument anthropomorphique représentant un corps d'enfant de sexe masculin. Les principales techniques de jeu pour la mélodie sont données avec une transcription qui permet d'en saisir pleinement le fonctionnement. La voix est l'objet d'interrogations plutôt que d'une description et l'auteur

admet la transformation qui tend à se produire sous l'influence égyptienne (et occidentale), remplaçant par la voix de tête la voix de poitrine aiguë traditionnellement requise.

Lambert décrit ensuite les éléments de théorie musicale de la musique de Sanaa relatifs aux rythme, aux échelles et à la forme. L'absence de théorie écrite amène l'auteur à dégager certains éléments à partir d'une «description empirique». Les différents cycles rythmiques entre 2 et 12 temps, représentés sur une page avec leur nom et selon la distinction, classique pour le monde arabe, entre timbres sombre et clair *dum/tak*, sont dégagés à partir d'interprétations sur le *ṣaḥn mīniye*, plateau de cuivre pouvant accompagner le chant en l'absence du luth. Mais l'auteur tire aussi des exemples de la musique jouée au luth. A ce titre, on aurait aimé voir précisé si les Yéménites mettent sur le même plan un rythme joué sur un plateau (ou sur des instruments de percussion) et un rythme intégré à la mélodie du luth. Dans l'affirmative, cela reviendrait à dire que les oppositions de timbre *dum/tak* qui n'interviennent que pour les percussions ne sont pas pertinentes dans la définition du rythme comme ils le sont ailleurs dans le monde arabe. La majorité des formules rythmiques sont du type *aksak* dont la caractérisation «bichronie irrégulière» faite par Constantin Brăiloiu (1951 : 9) est attribuée par erreur à un auteur récent (p. 97).

En ce qui concerne l'aspect mélodique, l'auteur distingue trois notions de base : le *qāʿida*, qui recouvre en gros le contour mélodique, la *lāzima*, «cadence» ou «passage obligé» et la *ḫarša*, procédé paraphrasant les deux autres éléments. Une pièce est ainsi analysée et transcrite (pp. 102-105) en fonction de ces notions. C'est à partir d'un corpus de 200 mélodies pour la musique de Sanaa que l'auteur dégage les échelles modales principales, au nombre de cinq, toutes proches de modes orientaux connus, au point que ce sont ces derniers qui servent à analyser une partie de la pièce (p. 108). Dans chacune de ces échelles, l'auteur dégage ce qu'il appelle une «tonique». La description de la forme musicale *qawma*, dans laquelle s'inscrivent la musique et les cycles rythmiques analysés auparavant, est illustrée par l'analyse d'un exemple transcrit. Il insiste sur le rapport entre poésie et musique qui, malgré le fait que les deux composantes ne sont pas unies dans le processus de création, doivent se servir mutuellement dans l'interprétation faite par le musicien ; ainsi le texte doit rester (en théorie) parfaitement compréhensible (voyelles longues et courtes respectées par la mélodie).

L'autre forme du *ġina ṣanʿānī* décrite ici dans son rapport entre mélodie et poésie est le *tawšīḥ* ou *ṭatlīṭ* de l'hymnode *našśad* dont Lambert offre une analyse claire qui aboutit à la comparaison, en termes d'opposition, avec la suite *qawma*. Par exemple, la «progression circulaire» (alternance des mélodies et des tempi) du *tawšīḥ* s'oppose à la «progression linéaire» de la *qawma*.

La troisième partie du livre intitulée «Musique et normes sociales» commence par une mise au point, à partir des documents historiques occidentaux et arabes, des rapports entre musique et islam dans cette partie du Yémen où, dès le X^e^ siècle, s'est manifestée la prédominance de l'école religieuse zaydite connue pour son rigorisme. L'auteur insiste sur l'existence d'une «position trouble» du musicien citadin bien avant l'introduction au Yémen de l'islam (VII^e^ siècle) et

qui, maintenue bien au delà du zaydisme, a contribué à semer la confusion. Ainsi a été attribué à une réprobation religieuse ce qui relevait en fait d'une condamnation morale et sociale. La réprobation prenait sa source bien plus, semble-t-il, dans des problèmes liés à la condition sociale inférieure du musicien ou à des activités autres du musicien réprouvées (espionne, empoisonneuse par exemple s'il s'agit d'une femme) que dans l'activité musicale elle-même. L'auteur essaye ensuite de cerner, à partir des documents historiques, l'attitude des imams zaydites envers la musique et conclut que leur puritanisme n'implique pas une interdiction mais une certaine tolérance, favorisant même l'essor du *ġina ṣanᶜānī* en période particulièrement prospère pour l'Etat et pour le zaydisme (XVII[e] et XVIII[e] siècles); en périodes de troubles politiques et naturels et de relâchement des mœurs (XIX[e] et XX[e] siècles), ils auraient cependant marqué leur réprobation à l'égard de cette musique par des actes spectaculaires (destruction des instruments de musique, emprisonnement de musiciens, interdiction de concerts, de musique à la radio, de disques...) qui ne prirent fin qu'en 1962 avec l'instauration de la république arabe du Yémen.

Lambert s'efforce de cerner les normes religieuses et sociales en vigueur dans la pratique musicale. Elles s'expriment à travers trois concepts liés entre eux: l'illicite (*ḥarām*) et son contraire, le déshonneur (*ᶜayb*) et son contraire, et le «désordre» ou la «tentation» (*fitna*). On retiendra ici entre autres que les instruments de musique sont considérés comme des «dissipateurs» (*mulhī*), propres à distraire le croyant de la prière notamment et que la musique, par sa faculté de faire perdre le contrôle de soi, aurait, au même titre que l'alcool, une connotation négative.

Lambert insiste aussi sur la manière dont le luth est perçu: rapport au surnaturel, objet de dérision; la question épineuse de la musique instrumentale, dans une tradition où la musique vocale est privilégiée, est également abordée, ainsi que le statut de cet instrument anthropomorphique dans une région qui rejette toute figuration dans l'art et toute forme d'idolâtrie. L'auteur évoque la gestuelle du musicien dont la sensualité trop extériorisée ou les manifestations de transe seraient mal vues par les rigoristes qui les interpréteraient tantôt comme des effets de séduction, tantôt comme des preuves de faiblesse dans une société où le contrôle de soi est la norme. Les caractères de «sensualité» et d'«ivresse» ainsi exprimés dans la musique seraient de nature féminine (sensibilité plus importante à la musique) et s'opposeraient à la «retenue expressive» des différentes formes de cantillation religieuse de nature masculine (contrôle de soi).

Le statut social du chanteur-instrumentiste du *ġina* appelé *muġannī* n'est pas le même que celui du *muzayyin*, joueur de clarinette double *mizmār*, barbier et circonciseur placé au bas de la hiérarchie sociale, ni modéré comme celui de l'hymnode *našša*d protégé par le caractère religieux de son art. Le professionnalisme étant mal vu, il ne le revendique pas (contrairement aux deux autres catégories d'interprètes). Sans avoir le statut d'un musicien de cour, il est cependant souvent dépendant d'un lettré qui lui sert de mécène, en échange de quoi il sera son musicien attitré lors de ses *magyal*. Mais la pression sociale sur le musicien le pousse à la déviance: l'alcool, la manière même d'exercer son art, la séduction qu'il dégage et qu'il exerce dans des réunions exclusivement masculines le feront

soupçonner de bisexualité. Mais sa marginalité ne dure pas au delà de « l'âge de raison », la quarantaine, l'abandon de la musique allant alors souvent de pair avec le pèlerinage à La Mecque.

La quatrième partie du livre, consacrée à « l'expérience musicale », ouvre sur le trouble lié à la pratique musicale à Sanaa du fait de l'architecture notamment, mais aussi des concepts dominants que les musiciens interprètent à leur manière. Il réévalue le concept de *fitna*: interprété par les théologiens pour ses effets négatifs (désordre social) provoqués par la séduction ou la « tentation ». Le musicien l'interprète quant à lui en termes positifs, la tentation étant le résultat d'une expérience du Beau dont la source est forcément Dieu. Les musiciens mettent aussi à leur profit la notion de « clairvoyance » (*farāsa*), considérée comme « un des signes du charisme religieux »: la *farāsa* devient chez le musicien une sorte de pouvoir magique, par lequel il cherche à soumettre les auditeurs. Ces pages qui analysent l'esthétique et la clairvoyance en montrant la « rivalité » entre le religieux et le musicien dans l'appropriation de ces concepts sont très réussies et l'on comprend pleinement ici le jeu subtil sur les normes et leur transgression dans lequel excellent les Yéménites. L'absence d'interdits provoquerait probablement chez eux un sentiment d'ennui, cette musique étant d'autant plus appréciée que sa pratique est entourée de réprobations de tous ordres.

Au terme du livre, le titre « La médecine de l'âme » prend tout son sens en tant qu'effets produits par la musique sous le coup de l'émotion. Cet état suppose une communication fusionnelle entre musiciens et auditeurs: les premiers restituant dans leur art les sentiments des seconds. D'où le besoin de « clairvoyance » du musicien qui doit répondre aux attentes d'un auditoire soigneusement étudié au préalable. Des pages magnifiques rendent compte d'un rapport presque télépathique qui s'instaure dans les séances de *magyal*. L'aspiration au silence après la musique est interprétée par l'auteur comme un moment de temps « suspendu » correspondant aux passages du jour à la nuit (l'heure de Salomon) et de la parole au silence. La musique contribue à souligner ou à estomper les limites en plongeant les auditeurs dans un temps « virtuel ».

Le concept de *wajd* trouve ici sa raison d'être par l'expression d'un autre type d'expérience musicale que celle exprimée par le *ṭarab*. L'auteur rend compte de l'expérience musicale à travers un musicien en particulier. Le *ṭarab* que celui-ci cherche à susciter chez son auditeur équivaut à un « choc émotionnel incontrôlé », une « commotion », que Lambert, s'appuyant sur des sources écrites, oppose à la notion de *wajd* qui serait plus de l'ordre de la « découverte ». Il admet cependant qu'il est difficile de distinguer ces deux types d'émotion chez l'auditeur et qu'il s'agit par conséquent plutôt de « deux aspects complémentaires d'une même expérience ». L'auteur définit la nature profonde de l'émotion comme une sorte d'expérience comparable à la communication entre animaux par l'absence du recours au verbe, dans la nostalgie d'un temps antérieur. D'où la dissolution du sens des mots dans la musique par différents procédés (modification de la couleur de voyelles, intégration d'onomatopées et de syllabes sans significations, longs mélismes, ajouts de diphtongues, modifications des consonnes). Les paroles sont transformées en cris, babillages ou soupirs.

Les éléments analysés – voix, poésie, instrument, musicien, auditeur – sont ici rassemblés dans une sorte de fusion d'une grande qualité littéraire. Le *ʿūd* représenterait le « fils » dans le mythe de Création, dont le langage chanté est celui des premiers « babillages », un « langage originel ». Le « choc émotionnel » (*ṭarab*) ou la « découverte » (*wajd*) résulterait de la révélation de cet état antérieur.

C'est ainsi tous les degrés de l'émotion humaine qui, en définitive, se trouvent réunis dans cet art musical : plaisir, humour, choc émotionnel, souffrance, pleurs, nostalgie mais aussi une dissolution entre des contraires comme nature/culture, masculin/féminin, verbe/musique... A ce titre, le musicien ou « l'homme-orchestre » apparaît comme un personnage central dans l'équilibre social quotidien des hommes yéménites de Sanaa.

Dans l'ensemble, ce livre constitue un complément très riche à des ouvrages comme ceux de Bernard Lortat-Jacob (1980) et de Lila Abu-Lughod (1986) qui, chacun à sa façon, visent à montrer l'articulation, dans l'expression des sentiments, entre normes ordinaires et normes poétiques ou musicales, l'un chez les Berbères du Maroc, l'autre chez les Bédouins en Egypte. Il apporte certainement aussi un complément local à d'autres ouvrages traitant de la question de l'émotion musicale au Moyen-Orient comme ceux de Jean During (1988) ou de Gilbert Rouget (1980) dont un chapitre est consacré aux Arabes (pp. 349-428). Peut-être un meilleur équilibre aurait pu être établi entre la deuxième partie très musicologique du livre et les trois autres, par exemple par une analyse du rapport entre les échelles modales ou les mélodies et les sentiments. Si les musiciens ont conscience du « pouvoir émotionnel » suscité par leur musique, il aurait été intéressant de savoir par quels moyens poético-musicaux précis le musicien arrive à répondre aux attentes de l'auditeur. Dans l'infinie déclinaison des émotions, quelles sont les contraintes qui gouvernent l'exécution des mélodies ou des modes ?

Dans ce bel ouvrage, les récits anecdotiques qui véhiculent l'émotion (souvent avec humour) des Yéménites ou de l'auteur, apportent à la lecture une saveur évidente. Le lecteur appréciera un appareil de notes souvent riche d'informations, un index et un glossaire des termes arabes ainsi qu'un CD avec des exemples très attachants de cette musique arabe dont certains font de plus l'objet de transcriptions et d'analyses par l'auteur. La variation stylistique est frappante dans ces exemples dont quelques-uns seraient peut-être à rapprocher de l'Afrique orientale. Mais c'est là un autre sujet.

Miriam Rovsing Olsen

Références

ABU-LUGHOD Lila
1986 *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley & Los Angeles/London: University of California Press.

BRAILOIU Constantin
1951 « Le rythme aksak », *Revue de musicologie*: 303-340. Republié pp.301-340 *in*: Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. (Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget.) Genève: Minkoff Reprints, 1973.

DURING Jean
1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie.* Paris: Albin Michel.

LORTAT-JACOB Bernard
1980 *Musique et fêtes au Haut-Atlas.* Paris: Mouton (Cahiers de l'Homme) (disque encarté).

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Préface de Michel Leiris. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines). Nouvelle édition revue et augmentée Paris: Gallimard («Tel»), 1990.

Rollin RACHELE: ***Overtone Singing Study Guide.*** Amsterdam: Cryptic Voices Productions, 1996. 127 pages, 71 transcriptions musicales, 15 sonagrammes, bibliographie, discographie, index et un CD.

L'Occident découvre le chant «diphonique» ou «harmonique» à partir du début des années 1960. L'effet «harmonique» de la voix grave des moines tibétains a d'abord impressionné quelques musicologues, puis le compositeur Karlheinz Stockhausen, dont l'œuvre intitulée *Stimmung*, créée à Paris en 1968, intègre pour la première fois la production d'harmoniques.

Depuis plus de trente ans, le chant «diphonique» (terme proposé en 1971 par Emile Leipp) a eu de nombreux adeptes, non seulement en Europe, mais aussi aux Etats-Unis, au Canada, en Australie et au Japon, ceci dans plusieurs domaines de recherche: acoustique (Emile Leipp, Gilles Léothaud), ethnomusicologique (Carol Pegg, Mark van Tongeren, Alain Desjacques), expérimentale (Michael Vetter, David Hykes, D. Becher, Ch. Bollman, N. Ch. Halfhid, Rollin Rachele ou l'auteur de ces lignes). Une soixantaine de CD existent à l'heure actuelle sur le chant diphonique, allant de la musique bouddhique tibétaine et du «chant de gorge» (*xöömij*) de Touva, de Mongolie, du Gorno-Altai ou de Bachkirie, à la musique *New Age* occidentale.

Le chanteur et compositeur Rollin Rachele a découvert le chant diphonique en 1979. Son premier livre intitulé *Boventoonzang: een zelfstudiecursus in het leren zingen van boventonen* (Katwijk aan Zee: Servire Uitgevers B.V. 1989) a connu une faible diffusion car le néerlandais n'est pas une langue accessible à tout le monde. C'est en 1996 qu'en paraît la version anglaise, revue et augmentée, sous le titre *Overtone Singing Study Guide*, qui est peut-être le premier ouvrage à large diffusion consacré à l'apprentissage du chant diphonique. L'ouvrage comporte huit chapitres: Histoire du chant diphonique (pp. 15-23), Théorie derrière le chant diphonique (pp. 24-37), Préparation physique (pp. 38-47), Exercices d'échauffement de la voix (p. 48-51), Mécanismes du chant diphonique (pp. 52-74), Changements du Fondamental (pp. 75-93), Effets spéciaux (pp. 94-95), et Aides pour l'improvisation collective (pp. 96-98).

La partie historique du livre distingue à juste titre deux zones d'expansion: l'Extrême Orient (Touva, la Mongolie et le Tibet), et l'Occident avec le développement tardif du chant diphonique au XX^{e} siècle.

DURING Jean
1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie.* Paris: Albin Michel.

LORTAT-JACOB Bernard
1980 *Musique et fêtes au Haut-Atlas.* Paris: Mouton (Cahiers de l'Homme) (disque encarté).

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Préface de Michel Leiris. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines). Nouvelle édition revue et augmentée Paris: Gallimard («Tel»), 1990.

Rollin RACHELE: ***Overtone Singing Study Guide.*** Amsterdam: Cryptic Voices Productions, 1996. 127 pages, 71 transcriptions musicales, 15 sonagrammes, bibliographie, discographie, index et un CD.

L'Occident découvre le chant «diphonique» ou «harmonique» à partir du début des années 1960. L'effet «harmonique» de la voix grave des moines tibétains a d'abord impressionné quelques musicologues, puis le compositeur Karlheinz Stockhausen, dont l'œuvre intitulée *Stimmung*, créée à Paris en 1968, intègre pour la première fois la production d'harmoniques.

Depuis plus de trente ans, le chant «diphonique» (terme proposé en 1971 par Emile Leipp) a eu de nombreux adeptes, non seulement en Europe, mais aussi aux Etats-Unis, au Canada, en Australie et au Japon, ceci dans plusieurs domaines de recherche: acoustique (Emile Leipp, Gilles Léothaud), ethnomusicologique (Carol Pegg, Mark van Tongeren, Alain Desjacques), expérimentale (Michael Vetter, David Hykes, D. Becher, Ch. Bollman, N. Ch. Halfhid, Rollin Rachele ou l'auteur de ces lignes). Une soixantaine de CD existent à l'heure actuelle sur le chant diphonique, allant de la musique bouddhique tibétaine et du «chant de gorge» (*xöömij*) de Touva, de Mongolie, du Gorno-Altai ou de Bachkirie, à la musique *New Age* occidentale.

Le chanteur et compositeur Rollin Rachele a découvert le chant diphonique en 1979. Son premier livre intitulé *Boventoonzang: een zelfstudiecursus in het leren zingen van boventonen* (Katwijk aan Zee: Servire Uitgevers B.V. 1989) a connu une faible diffusion car le néerlandais n'est pas une langue accessible à tout le monde. C'est en 1996 qu'en paraît la version anglaise, revue et augmentée, sous le titre *Overtone Singing Study Guide*, qui est peut-être le premier ouvrage à large diffusion consacré à l'apprentissage du chant diphonique. L'ouvrage comporte huit chapitres: Histoire du chant diphonique (pp. 15-23), Théorie derrière le chant diphonique (pp. 24-37), Préparation physique (pp. 38-47), Exercices d'échauffement de la voix (p. 48-51), Mécanismes du chant diphonique (pp. 52-74), Changements du Fondamental (pp. 75-93), Effets spéciaux (pp. 94-95), et Aides pour l'improvisation collective (pp. 96-98).

La partie historique du livre distingue à juste titre deux zones d'expansion: l'Extrême Orient (Touva, la Mongolie et le Tibet), et l'Occident avec le développement tardif du chant diphonique au XX^{e} siècle.

Il faut bien noter que la technique proposée ensuite par Rachele se réfère au chant diphonique de « l'école européenne », c'est-à-dire à la production des harmoniques sur un son fondamental faible et doux, contrairement à ce qui se pratique chez les Touvins et les Mongols, qui produisent un son fondamental compressé et étranglé afin d'en réduire la puissance et d'augmenter le volume sonore des harmoniques. Les Touvins possèdent cinq styles principaux, à savoir *sygyt, xoomei, borbannadyr, ezengileer, kargyraa.* Les Mongols ont des styles légèrement différents selon les techniques de phonation mises en œuvre : *tagnain xöömij* (langue retournée vers le bas), *xamrijn xöömij* (par le nez), *bagalzuurijn xöömij* (par la gorge), *tseedzni i xöömij* (par la poitrine), *kevliin xöömij* (par le ventre), *xarkiraa xöömij* (*xöömij* narratif, très grave), *isgerex* (technique de chant sifflé entre les dents avec suppression du fondamental). En Europe, le seul style pratiqué dans la musique *New Age* et les exercices de méditation ou de relaxation comporte un fondamental doux et il ne vise pas à créer des mélodies harmoniques comme en Sibérie, mais plutôt, selon l'inspiration du chanteur, des mouvements harmoniques ascendants et descendants.

Grâce à son expérience personnelle de chanteur, Rollin Rachele présente 99 exercices, répartis du plus simple au plus complexe de manière cohérente et logique. En essayant de les pratiquer, j'ai effectivement obtenu les résultats indiqués, avec néanmoins des spectres légèrement différents sur le plan des partiels. Les exercices proposés par Rollin Rachele sont très valables : mouvements des lèvres, mouvements de la langue, combinaison des lèvres et de la langue, la vitesse, les dynamiques, les rythmes, et les sauts d'intervalles (pp. 52-74). Les transcriptions musicales sont un outil de travail efficace, grâce à des chiffres de la série des harmoniques indiqués en dessous des notes ; une seule erreur concerne la note FA (harmonique 11), qui devrait être diésée (pp. 51, 55, 57, 60, 61, etc.).

On regrettera que la discographie (pp. 114-115) soit très maigre, eu égard au grand nombre de CD existant sur le sujet, et que la bibliographie omette quelques articles récents essentiels tels que les travaux d'Alain Desjacques ou de Mark Van Tongeren. Mais, malgré ces quelques remarques, l'ouvrage de Rollin Rachele est un outil d'une grande valeur pédagogique pour tous ceux qui voudraient découvrir le chant diphonique de style européen avant de s'initier éventuellement aux autres techniques de chant de gorge telles que celles des peuples sibériens.

Trân Quang Hai

DISQUES

Deux disques d'Afrique de l'ouest

Cameroun. Royaume Bamum. Musiques de palais et des sociétés secrètes. Enregistrements: Maison des Cultures du Monde 1995, Habib H. Touma, 1989; production: Pierre Bois; textes: Aboubakar Njassé Njoya et Pierre Bois (Textes en français et en anglais). Paris, 1997. 1 CD Inédit W 260074.

Fondé au XVI[e] siècle, le royaume bamum est un petit état montagnard qui s'étend à l'ouest du Cameroun, dans un paysage semi-sahélien. Après une période d'expansion entamée sous le règne du roi Mbuombo, au XIX[e] siècle, le sultan Njoya s'est converti à l'islam, entraînant derrière lui la plus grande partie de la population. La colonisation a évidemment provoqué de grands changements sociaux, abolissant l'esclavage et retirant au souverain une grande partie de ses pouvoirs. Mais les forces politiques traditionnelles sont restées les mêmes depuis Mbuombo, partagées entre une noblesse de sang et une noblesse de palais, issue des grands serviteurs du roi à qui celui-ci avait confié des responsabilités importantes et qui ont été autorisés à fonder leur propre lignage. A chacun de ces deux groupes correspond aujourd'hui encore une société secrète distincte, laquelle utilise ses propres instruments de musique pour jouer un répertoire particulier.

C'est précisément à ce monde fascinant des sociétés secrètes bamum, aujourd'hui encore particulièrement fermé, que ce disque donne accès pour la première fois. Dans l'univers musical des Bamum, chaque instrument symbolise aujourd'hui encore l'appartenance à une société secrète et représente dans l'imaginaire collectif l'expression des forces occultes qui soudent ces différentes sociétés. Avant ces démonstrations étonnantes, le disque commence avec les instruments du palais, trompe téléscopique *kakaki* et hautbois *alachita*, empruntés au siècle passé aux états musulmans voisins. Au fil des plages, on peut ensuite découvrir, au-delà des musiques des deux clans adverses de la noblesse, celles du *mutngu*, société qui appliquait autrefois les décisions de justice, ainsi que celles du *nguon*, véritable institution nationale dont le roi est à la fois le chef temporel et spirituel, et qui vient d'être réinstaurée après des années d'abandon forcé. Il s'agit là de la société la plus secrète du royaume, et la vue même des instruments

utilisés est en temps normal rigoureusement interdite au profane. Leur utilisation hors du contexte traditionnel a donc dû faire l'objet d'une autorisation spéciale des dignitaires du *nguon*.

L'instrumentarium bamum complet est présenté de manière systématique et logique dans un texte rédigé en partie par un membre de la famille royale. C'est dire que la documentation est de premier ordre. On y retrouve la confrontation de deux systèmes musicaux différents: celui des griots du roi reflète l'influence musulmane et celle des peuples du nord, tandis que celui des sociétés traditionnelles est le plus souvent basé sur une échelle pentatonique et joué sur des instruments empruntés aux populations conquises. La prise de son est propre, mais un peu plate, et on se prend parfois à regretter les bruits parasites qui accompagnent presque inévitablement les enregistrements de terrain et qui contribuent souvent à leur donner de la vie et du relief. Cette réserve tient évidemment au fait que l'enregistrement a été réalisé (à l'exception d'une seule pièce) sur la scène de la Maison des Cultures du Monde, à Paris: mises en scènes pour un concert, les pièces paraissent un peu figées. Il est difficile de laisser travailler son imagination lorsqu'on sait que toutes les musiques ont été enregistrées dans une même salle. On se console en pensant que c'était le prix à payer pour pouvoir réunir ce recueil des musiques bamum qui, dans leur contexte, restent pour la plupart accessibles au seuls initiés des différentes sociétés secrètes. Une question, tout de même: à partir du moment où l'enregistrement a lieu dans des conditions de studio, pourquoi ne pas en profiter pour mieux mettre en valeur le son de certains instruments ? Les hochets trop présents ont en effet tendance à couvrir le timbre de la harpe-cithare *mvêt* ou de la sanza *mambila*, et on ne retrouve pas vraiment la chaleur et la rondeur du timbre des tambours. L'intérêt culturel et ethnographique n'en est pas entamé pour autant, heureusement, mais l'écoute aurait pu être beaucoup plus attrayante et laisse l'auditeur un peu frustré.

Burkina Faso. La voix des Peuls. Enregistrements et textes: Sandrine Loncke (textes en français et en anglais). Paris, 1997. 1 CD Le Chant du Monde, collection CNRS/Musée de l'Homme CNR 2741079.

Souvent assimilés à tort à un seul peuple nomade qui peuplerait toute la frange sahelienne de l'Afrique de l'ouest, les Peuls ont déjà fait l'objet de nombreux enregistrements de qualité très inégale. L'intérêt de ce nouveau disque vient de ce qu'il présente une réelle monographie complète et approfondie sur un groupe humain bien particulier, celui des Peuls Djelgôbé, étudié en détails lors de deux longues missions de recherches ethnomusicologiques effectuées avec l'appuui du CNRS et du Musée de l'Homme à Paris.

De ses voyages au nord-est du Burkina-Faso, Sandrine Loncke a rapporté des enregistrements magnifiques et très vivants. Les pièces choisies sont belles et aussi variées que possible. Le texte de présentation qui les accompagne est précis, extrêmement bien documenté et agréable à lire. En plus d'une analyse poussée des différents genres musicaux et de leur répartion en répertoires spécifiques,

on y trouve la transcription et la traduction des chants, grâce à la collaboration de Christiane Seydou, ainsi que les noms de presque tous les interprètes et des lieux où ont été effectués les enregistrements. Les différents niveaux d'analyse s'enchaînent sans lourdeur ni longueur, permettant à l'auditeur de pénétrer véritablement au cœur des événements enregistrés. La grande force de l'auteur, à cet égard, est probablement d'avoir su, après de longues périodes de contacts étroits et d'études sur le terrain, garder une distance suffisante par rapport aux données collectées pour pouvoir les juger avec objectivité. Sandrine Loncke parvient en effet à rendre abordable et presque évident un système de références et de valeurs esthétiques pourtant très éloigné du nôtre, en l'observant d'abord de l'intérieur, puis en lui appliquant un regard critique. S'appuyant sur ses connaissances de la culture des autres groupes de population peule, elle montre par exemple comment les *maabuube*, les griots de caste, lorsqu'ils ont composé le thème musical emblématique des chefferies Djelgôbé, se sont probablement inspirés de celui de Silamâka, grande figure de l'épopée du Massina et de la guerre contre les Bambara de Ségou, permettant du même coup aux Djelgôbé de se situer dans la lignée des grands conquérants. Elle souligne aussi le rôle joué indirectement par l'Islam dans la répartition sociale stricte des genres musicaux. Les Djelgôbé, d'ascendance princière, ont en effet modelé leurs conceptions de la musique sur la doctrine islamique qui tend à prohiber toute pratique musicale professionnelle si elle ne célèbre pas le nom de Dieu. Cela amène aujourd'hui à cette situation paradoxale qui veut que le relais de l'évolution de la culture musicale peule est assumée par les seuls qui ne sont pas tenus de s'identifier aux valeurs traditionnelles de ce peuple et qui, du même coup, s'adaptent plus facilement aux nouvelles conditions de la vie moderne. Les *riimaaybe*, descendants des captifs, peuvent en effet se permettre de composer de nouveaux chants sur des thèmes sociaux contemporains, quitte à modifier les formes musicales traditionnelles. Leur musique est compréhensible par tous et, du même coup, ils sont un peu considérés à l'échelle nationale comme les véritables dépositaires de la tradition musicale peule.

Il se dégage du tout une certaine fraîcheur, non dépourvue d'humour, d'ailleurs, comme dans cette pièce où de jeunes pasteurs entonnent un chant qu'ils ont mémorisé à l'occasion des rassemblements de leurs aînés. Les exemples de jeux vocaux d'exécution collective (*doohi* pour les hommes, *jimi rewbe* pour les femmes) sont particulièrement bien choisis et parfois même émouvants. A eux seuls, ils suffisent déjà à rendre ce disque incontournable à tout amateur des cultures traditionnelles sub-sahariennes.

Vincent Zanetti

Bardes de l'Himalaya. Epopées et Musique de Transe. Textes et enregistrements de Franck Bernède. 1 CD CNR 2741080, 1998 [Le Chant du Monde, Collection du CNRS et du Musée de L'Homme].

Quand on évoque les musiques de l'Inde, on pense rarement aux Himalayas. C'est aussi le cas pour le Népal, on pense à la vallée de Kathmandu ou aux marches tibétaines. Ainsi la région dont ce disque nous montre les richesses musicales (Garhwal et Kumaon du coté indien et l'extrême ouest du Népal) est encore peu connue, même des spécialistes, et cependant elle présente un intérêt ethnographique et musical exceptionnel. D'une grande unité culturelle (qu'elle hérite de l'ancien empire Malla qui, du XII^{e} au XIV^{e} siècle couvrait ce territoire), elle comporte des spécificités qui la démarquent du reste tant du Népal que des régions voisines au nord (notamment par l'absence des populations *bhotia* d'origine tibéto-birmane).

Nous y trouvons des pratiques religieuses sous-tendues par des rituels où la musique joue un rôle fondamental. C'est à travers une étude détaillée de ces pratiques qu'on pourra accéder à une connaissance plus solide de la culture de cette région. La musique y jouit d'une importance certaine, devenant ainsi un véritable outil d'investigation ethnologique dont toute étude sérieuse de cette aire culturelle ne saurait se passer.

Il est clair que l'auteur n'a pas eu l'intention de faire un disque à l'écoute facile car nous sommes confrontés à une musique très imbriquée dans son contexte. Elle exige de l'auditeur une connaissance approfondie des conditions de la performance s'il veut pouvoir en dégager la véritable signification. Cette production sonore possède à la fois une indéniable valeur esthétique et un intérêt musicologique qui dépasse le simple fait de sa singularité.

Le disque présente trois répertoires: les chants épiques, les musiques festives et les musiques cérémonielles liées à la transe. La notice donne un bref aperçu sur la vie et les sentiments d'une population relativement bien connue sur le plan ethnographique, mais demeurée largement ignorée des musicologues. L'ensemble des répertoires est indissociable du petit tambour-sablier à tension variable *huḍko*, qui est l'instrument typique de cette région. Il semblerait pourtant qu'il fonctionne différemment dans les cérémonies de transe et les récits épiques que dans les circonstances festives. Dans ce dernier cas, ce sont les deux peaux du tambour qui sont battues, alors qu'aux occasions rituelles, seule la peau symbolisant les cieux est frappée.

Ces trois répertoires sont aussi associés aux différents rôles des musiciens. Le ménestrel et joueur de tambour (*huḍkiya*) est concerné essentiellement par l'aspect festif du répertoire, mais il peut être élevé au rang de barde (*jagariya*); il ne chantera alors que les récits épiques, mais pourra officier dans les cérémonies de transe en induisant la possession du médium (*dangariya*).

A propos de la transe, il faut mentionner les caractéristiques très particulières qu'elle revêt chez le chamane, qui agit comme un canal de communication avec les divinités locales, mais sans avoir accès au grandes divinités du panthéon clas-

sique hindou. Elle (parce qu'il s'agit plutôt d'une femme) est guidée par le barde dans son parcours rituel.

Le répertoire épique fait prendre conscience de la grande diversité stylistique rencontrée dans la région. Les deux rives de la rivière Mahakali (qui est la frontière politique entre l'Inde et le Népal) semblent aussi marquer une frontière stylistique : du point de vue théorique, la musique paraît beaucoup plus élaborée au Kumaon ; on remarque en outre dans le disque de grandes différences de timbre et de traitement de la voix (couleurs vocaliques, techniques de vibrato, parlé-chanté, etc.) et on croirait percevoir de véritables lignages bardiques. La situation est évidemment complexe et une écoute attentive de la plage 2 suggère des relations stylistiques avec d'autres régions de l'Himalaya occidental.

Musicologiquement, ces variantes stylistiques pourront être vues comme des différences dans les pratiques du rite, qui évoluent à partir d'une structure centrale originelle. Nous ne postulons pas nécessairement une relation de cause à effet entre contexte culturel et système sonore, mais nous voyons le phénomème de variation stylistique dans une musique de ce type plutôt comme un processus où contexte et système sonore évoluent et se développent historiquement ensemble.

Il paraîtrait qu'autrefois, une des fonctions du barde était de réciter les généalogies des petits seigneurs. Aujourd'hui on assiste à une fusion des rôles du barde et du ménestrel, les fonctions de ces personnages ayant probablement été dissociées au temps des petits royaumes qui fleurissaient autrefois dans ce vaste territoire montagneux. Une perspective diachronique associée à une meilleure connaissance de ces royaumes pourra peut-être expliquer les variantes trouvées dans des récits épiques et ainsi éclairer ces différences de style.

On remarque que les protagonistes rituels sont issus des classes defavorisées : ce sont des tailleurs de la caste des intouchables. Il a été suggéré que les cultes de possession sont liés à ces catégories de la population qui utilisent la transe pour exercer des pressions sur la société environnante en cas de pénurie. La continuité de ce type de rite ne serait-elle pas un refuge pour des groupes plus ou moins marginalisés qui s'attachent à des valeurs constituant encore une composante importante de l'identité culturelle de cette société ?

Pour conclure, on pourrait dire que les pratiques qui sous-tendent la musique présentée dans ce disque présentent un véritable défi d'interprétation sur deux plans. Tout d'abord sur le plan ethnologique, le rôle multiple du meneur doit être clarifié – il est officiant dans des cérémonies de transe, il anime des festivités laïques, mais il est aussi barde et dépositaire des traditions orales. On remarque une série de significations étroitement liées au contexte de la transe telles que cris, gestes et autres signes, qu'il faut pouvoir décrire et interpréter pour expliquer le processus supposé ou réel de transpersonnalisation des médiums. Deuxièmement et plus fondamentalement, sur le plan musical, cette musique résiste à une analyse conventionnelle et probablement aussi à une transcription musicale conventionnelle. Ces deux aspects ne devront pas être négligés par la recherche si l'on veut parvenir à cette vision totale de la musique qui est l'objectif des efforts du musicologue et si l'on veut dégager des concepts qui pourront

contribuer aux débats théoriques de l'ethnomusicologie. Franck Bernède nous convie à l'audition d'un monde musical et esthétique d'une beauté austère. Ce sera éventuellement sa tâche de nous guider et de nous aider à mieux comprendre cet univers qu'il nous offre aujourd'hui.

Les enregistrements originaux sont de très bonne qualité; mais l'édition et le montage enlèvent l'éclat qu'on aurait pu attendre si des techniques modernes de post-production avaient été appliquées à la réalisation de ce disque. La notice informative est bien documentée, comme on peut s'y attendre de la part d'une collection qui donne aux chercheurs l'occasion de présenter le produit de leurs travaux indépendamment de toute considération commerciale. Sur ce point, cette collection doit être félicitée et encouragée à continuer dans la même voie. Pourtant, une mise en page peu professionnelle du livret, une mauvaise reproduction des photos en noir et blanc et une coquille dans le texte du titre sur la couverture ne sont pas dignes d'une collection qui prétend à la qualité.

La parution de ce disque intervient au moment où se manifeste un regain d'intérêt pour les musiques moins connues de cette région. Son importance ne réside pas seulement dans la redécouverte (pour la plupart des auditeurs il s'agira simplement d'une découverte) d'une musique d'un grande valeur esthétique et ethnographique; il contribue aussi à ouvrir un terrain de recherche très prometteur à l'intérieur du champ des études himalayennes, venant ainsi combler une lacune dans la discographie. Il s'agit d'une publication indispensable pour tous ceux qui sont concernés de près ou de loin par les musiques et les cultures de cette aire et du sous-continent indien de façon générale.

Riccardo Canzio

Une édition d'enregistrements « ethnographiques » du Brésil

The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas. Enregistrements de Benedito Pacheco (prise de son), Martin Braunwieser, Luís Saia et Antonio Ladeira[1]. Texte: Morton Marks. Collection Library of Congress, Endangered Music Project. 1 CD RCD 10403.

L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais. Enregistrements de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Texte: Morton Marks. Collection Library of Congress, Endangered Music Project. 1 CD RCD 10404.

Ces deux CD ont été produits par Mickey Hart et Alan Jabbour à partir de documents historiques de musique traditionnelle brésilienne. Ils reprennent des enregistrements réalisés dans le cadre des plus anciens projets de collecte

[1] Seul Luís Saia, le chef du groupe, est nommé dans le texte, Mais les historiens de la Mission (comme F. Toni et A. Carlini, de l'Université de São Paulo) savent qu'il s'agissait d'un vrai travail d'équipe.

contribuer aux débats théoriques de l'ethnomusicologie. Franck Bernède nous convie à l'audition d'un monde musical et esthétique d'une beauté austère. Ce sera éventuellement sa tâche de nous guider et de nous aider à mieux comprendre cet univers qu'il nous offre aujourd'hui.

Les enregistrements originaux sont de très bonne qualité; mais l'édition et le montage enlèvent l'éclat qu'on aurait pu attendre si des techniques modernes de post-production avaient été appliquées à la réalisation de ce disque. La notice informative est bien documentée, comme on peut s'y attendre de la part d'une collection qui donne aux chercheurs l'occasion de présenter le produit de leurs travaux indépendamment de toute considération commerciale. Sur ce point, cette collection doit être félicitée et encouragée à continuer dans la même voie. Pourtant, une mise en page peu professionnelle du livret, une mauvaise reproduction des photos en noir et blanc et une coquille dans le texte du titre sur la couverture ne sont pas dignes d'une collection qui prétend à la qualité.

La parution de ce disque intervient au moment où se manifeste un regain d'intérêt pour les musiques moins connues de cette région. Son importance ne réside pas seulement dans la redécouverte (pour la plupart des auditeurs il s'agira simplement d'une découverte) d'une musique d'un grande valeur esthétique et ethnographique; il contribue aussi à ouvrir un terrain de recherche très prometteur à l'intérieur du champ des études himalayennes, venant ainsi combler une lacune dans la discographie. Il s'agit d'une publication indispensable pour tous ceux qui sont concernés de près ou de loin par les musiques et les cultures de cette aire et du sous-continent indien de façon générale.

Riccardo Canzio

Une édition d'enregistrements « ethnographiques » du Brésil

The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas. Enregistrements de Benedito Pacheco (prise de son), Martin Braunwieser, Luís Saia et Antonio Ladeira[1]. Texte: Morton Marks. Collection Library of Congress, Endangered Music Project. 1 CD RCD 10403.

L. H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais. Enregistrements de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Texte: Morton Marks. Collection Library of Congress, Endangered Music Project. 1 CD RCD 10404.

Ces deux CD ont été produits par Mickey Hart et Alan Jabbour à partir de documents historiques de musique traditionnelle brésilienne. Ils reprennent des enregistrements réalisés dans le cadre des plus anciens projets de collecte

[1] Seul Luís Saia, le chef du groupe, est nommé dans le texte, Mais les historiens de la Mission (comme F. Toni et A. Carlini, de l'Université de São Paulo) savent qu'il s'agissait d'un vrai travail d'équipe.

« ethnographique » de la musique brésilienne. Le premier disque est consacré à la « Mission de recherches folkloriques » envoyée en 1938 par le Département de la culture de la Ville de São Paulo, au Nord-Est du pays; le second aux enregistrements effectués peu d'années plus tard par Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, l'un des pères de la musicologie brésilienne. La Library of Congress possède des copies de ces enregistrements, acquis dans le cadre d'échanges culturels établis entre le Brésil et les États-Unis dans les années 1940.

La Mission de recherches folkloriques a été conçue par Mário de Andrade (1893-1945), le grand écrivain et musicologue. Lors d'un voyage au Nord-Est en 1927-1928, il avait déjà été fasciné par la musique populaire de la région. Quand, en 1936, il fut nommé à la tête du nouveau Département de la culture de la Ville de São Paulo, il conçut immédiatement le projet d'y envoyer une équipe munie d'un phonographe et d'une caméra. Un groupe de quatre personnes – sans Andrade, retenu par les affaires du Département – partit en février 1938 et ne resta que cinq mois sur le terrain car, la situation politique ayant changé, Andrade avait été renvoyé du Département. Cette mission menée dans quatre États brésiliens permit néanmoins de rapporter trente heures d'enregistrements musicaux, trois heures de films, plus de cinq cents photos, de nombreux instruments de musique et une abondante documentation écrite. Ce fonds est aujourd'hui déposé au Centre culturel São Paulo, dans la Discoteca Oneyda Alvarenga (d'où le nom de la publication).

Les enregistrements de cette Mission sont de valeur très inégale. On y rencontre des merveilles, comme les chants de déménageurs de pianos de Recife, même s'ils sont difficilement appréciables en raison de leur mauvais état technique. D'autres ont été réalisés dans des conditions artificielles car les gens de la Mission ne pouvaient pas toujours attendre l'occasion réelle des diverses manifestations pour les enregistrer. Mais, parmi ces trente heures d'enregistrements, il y a suffisamment de bonne musique dans un bon état technique pour réaliser plus d'un CD.

Cette publication de la Library of Congress commence par de la musique religieuse afro-brésilienne (*Xangó* du Pernambouc, *Tambor-de-mina* du Maranhão, *Babaçuê* de Belém du Pará). Elle passe ensuite à une *Pajelança*, dont le nom permet de supposer qu'il s'agit de musique amérindienne, mais qui est en l'occurence chantée par le même *mestre* du *Babaçuê*. Inversement, celui-ci est censé faire de la musique afrobrésilienne; mais la photo de couverture le montre dans sa maison de culte avec, au fond, l'image d'un Indien peinte sur le mur. Il s'agit en fait dans les deux cas de mélanges musicaux typiquement brésiliens, chantés par un mulâtre de la ville de Belém, d'ailleurs l'une des plus belles voix de toute la collection. Les morceaux suivants sont de la musique des Pancararu (et non « Pancaru », comme il est écrit sur la pochette suite à une erreur des notes de la Mission), des Amérindiens regroupés par des prêtres dans le *sertão* du Pernambouc au XIX^{e} siècle.

La seconde moitié du CD commence par des *cocos*, des chants à danser demeurés très populaires dans la région jusqu'à aujourd'hui. Ils sont accompagnés par des tambours (*zambumba*, *pandeiro*), des hochets (*ganzá*) et des battements de mains suivant la fameuse formule rythmique 3-3-2. Viennent ensuite

deux morceaux isolés, l'un joué à la *viola* solo (petite guitare à cinq chœurs de cordes doubles), l'autre étant un chant accompagné au *berimbau*, l'arc musical afrobrésilien, qui est d'ailleurs appelé *marimba* dans le texte de la chanson, d'où son titre *Marimbeiro*, «joueur de *marimba*», et non *Marinheiro*, «marin», comme l'écrit la pochette.

Le CD se termine sur deux morceaux de *Bumba-meu-boi*, sorte de théâtre de rue chanté racontant l'histoire de la mort et de la résurrection d'un bœuf, très répandue au Brésil.

Les voyages de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo furent moins ambitieux que ceux de la Mission. Il en fit quatre de 1942 à 1945, toujours seul, avec le soutien matériel de la Library of Congress. Il publia par la suite des rapport sur ces voyages (dont une copie figure à la bibliothèque du Musée de l'Homme à Paris): *Relação dos discos gravados no estado de Goiás* («Rapport sur les enregistrements faits à Goiás»), ainsi que pour les États de Ceará, de Minas Gerais et du Rio Grande do Sul. Il déménagea à Paris en 1948 pour travailler à l'UNESCO, et y demeura jusqu'à sa mort en 1992, sans jamais poursuivre ses recherches ethnomusicologiques.

Le CD nous présente des *cocos* du Ceará et de Minas Gerais. Les premiers correspondent davantage au concept établi du genre et aux morceaux publiés ailleurs sous la même rubrique. Ceux de Minas sont pour la plupart accompagnés par la *viola* et le *violão* (guitare), ce qui n'est pas très typique; il y a même un *coco* – d'ailleurs très beau – joué à la *viola* seule. En fait, le problème de la désignation des genres musicaux populaires du Brésil est un vrai casse-tête car, selon la région, le même nom est donné à des choses très différentes.

C'est un peu le cas, dans la partie consacrée au Ceará, de la musique de *xangó*, qui peut être comparée au *xangó* de Recife présenté dans l'autre disque. De même, encore au Ceará, pour les chansons de *maracatu* qui n'ont pas grand rapport musical non plus avec celles des *maracatus* de Recife, bien plus connus aujourd'hui. Le *maracatu* dont on voit la photo sur la pochette est d'ailleurs bien de Recife, et non du Ceará, ce que les éditeurs n'ont pas eu le soin de relever.

Dans la partie consacrée à Minas, on mentionnera le beau *Catopé*, qui rappelle des chansons de *Congados* qu'on rencontre encore aujourd'hui dans la région. Signalons encore les *Viçungos*, des enregistrements uniques et très étonnants en tant que musique afrobrésilienne.

Pour les deux disques, il faut tenir compte du fait que ces enregistrements ont été réalisés il y a cinquante ou soixante ans et que la qualité technique n'a pas bien résisté à l'épreuve du temps.

Les textes des chansons sont en portugais très dialectal, et dans certains cas mélangé à des bribes de langues africaines ou amérindiennes. Une transcription complète aurait été difficile, mais il est dommage que les éditeurs n'aient pas voulu donner un aperçu des paroles chantées pour les auditeurs non-lusophones.

Les textes de présentation des pochettes sont en anglais, avec une version portugaise très peu soignée. Les photos de couverture et de l'intérieur des pochettes sont belles, surtout celles du disque *The Discoteca Collection*.

Quant au choix des morceaux, on peut dire que les éditeurs ont été plus heureux dans le disque de Luiz Heitor que dans celui de la Mission. La sortie de ces deux disque est de toute façon un événement pour ceux qui s'intéressent aux sources de la musique brésilienne.

Carlos Sandroni

FILM

Un film sur le *gwoka* guadeloupéen

Gwoka. L'âme de la Guadeloupe. Film documentaire de Caroline Bourgine et Olivier Lichen, 1995. Coproduction Les films du Village / TLT, collection Musiques. Vidéo couleurs, durée : 55 min.

« Les tambours du *gwoka* résonnent en Guadeloupe depuis l'arrivée des premiers esclaves. Enracinée dans l'histoire rurale de l'île, longtemps rejetée, cette tradition musicale symbolise aujourd'hui encore la reconquête par la population de son identité profonde. Un public toujours plus large retrouve le chemin des soirées *lèwoz*, captivé par les défis que se lancent tout au long de la nuit les batteurs, les chanteurs et les danseurs. Pour la première fois, un film saisit cette musique dans sa dynamique sociale et historique. D'un *lèwoz* à l'autre, au fil des rencontres, il nous en restitue la richesse et la force. »

Telle est l'introduction du film de Caroline Bourgine et d'Olivier Lichen consacré à cette musique typiquement guadeloupéenne, mais dont les origines sont incontestablement africaines. A notre connaissance, il s'agit bel et bien du premier documentaire francophone qui tente de restituer de manière assez complète l'environnement social et culturel qui a donné naissance au *gwoka*, *n'groka* ou *gros ka*, genre musical que l'on peut entendre aujourd'hui encore à l'occasion de soirées *lèwoz* se déroulant dans certains hauts-lieux du Département français d'Outre-mer, tels Morne-à-l'Eau, Abymes, Sainte-Rose, Baie-Mahault ou Petit-Bourg. L'initiative est donc bienvenue, d'autant qu'il n'existe que très peu de littérature scientifique abordant ce sujet en détail.

Comment expliquer d'ailleurs le peu d'intérêt suscité par cette musique traditionnelle créole, qui paraît avoir été frappée d'une tare si particulière ? Rappelons que le *gwoka*, souvent qualifié de façon péjorative de « musique de vieux nègres » ou de « musique de nègres marrons » – du nom donné aux esclaves noirs qui parvenaient à s'enfuir des plantations –, n'a que rarement connu des heures de gloire sur ce sol guadeloupéen. Un sol d'abord bouleversé par l'histoire de la traite des Noirs, par celle de l'esclavage de plantation ensuite, enfin par un chapitre peu reluisant de la colonisation française. Le *gwoka* est en effet né des premières périodes de l'esclavage aux Antilles, dès le début du XVII^e^ siècle. Sur nombre de points (instrumentation, rythmes, danses, chants à forme

responsoriale), il s'apparente aux chants et percussions des pays du Golfe de Guinée ou de l'ancien royaume kongo. Mais son évolution reste liée au contexte de la production de la canne à sucre, à un système d'exploitation terriblement répressif et au souvenir du régime esclavagiste.

Précisons qu'en Guadeloupe, le tambour même du *gwoka* – effectivement fabriqué à partir de « gros quarts » de tonneaux destinés à acheminer les salaisons, d'où son nom, semble-t-il – représentait bien davantage pour les esclaves qu'un simple instrument. Il était l'un des principaux moyens de communication au sein des communautés d'esclaves, symbole de ralliement et de résistance. Il n'est pas rare que ce tambour ait servi à annoncer des rassemblements clandestins, voire des révoltes contre les propriétaires de plantation. Aussi son usage était-il d'abord sanctionné par les colons. Le *gwoka* s'est depuis lors transmis tant bien que mal jusqu'à la seconde abolition de l'esclavage, en 1848, où il s'est progressivement popularisé, tout en restant une manifestation exclusivement rurale, synonyme d'une basse condition sociale. Le tambour *gwoka* résonnait alors plus fréquemment dans les habitations sucrières lors de *swarèlèwoz*, soirées de fin de semaine représentant les quelques espaces de détente et d'échange des sociétés et communautés noires tolérés par les colons. Ces soirées étaient mal vues des hommes d'église, lesquels dénonçaient volontiers le caractère « obscène » des danses qui s'y déroulaient et la forte consommation d'alcool qui y étaient inévitablement associée (le *décollage* ou le *pétépié* de ces soirées signifiant « l'heure du rhum »). La menace d'excommunication qui planait sur les *tambouyés* (tambourinaires) devait durer jusque vers le milieu de ce siècle, les curés les accusant de « dégénérescence du peuple guadeloupéen ».

Ce n'est qu'à la fin des années 1960 et à la faveur des mouvements indépendantistes que le *gwoka* obtint enfin une certaine reconnaissance culturelle. C'est aussi à cette période qu'il fit l'objet des tous premiers enregistrements sonores, notamment ceux de Marcel Mavounzy s'intéressant aux musiciens Vélo, Germain Callixte, Robert Loyson ou Serius Geoffroy, qui ont sauvé ce genre musical de l'oubli, chacun à sa manière. Ces années restent marquées par la difficile prise de conscience d'une identité culturelle propre, faut-il ajouter, cette expression musicale de la « négritude » renvoyant dans le même temps au douloureux passé de l'esclavage. Aujourd'hui encore, sa perception ne peut être totalement dissociée de l'histoire peu valorisante de communautés noires brimées, exploitées, opprimées pendant plusieurs générations.

Pour essentiels qu'ils soient à une bonne compréhension du phénomène *gwoka*, tous ces propos n'apparaissent dans ce documentaire qu'en toile de fond. Les auteurs n'y font référence qu'implicitement, suggérant tel ou tel épisode de l'épopée et de la résistance opiniâtre de cette tradition par le biais d'entretiens certes intéressants, mais guère approfondis. La lecture de ce film demande donc des connaissances préalables. Caroline Bourgine et Olivier Lichen n'ont pas voulu embarrasser ce document d'un long exposé didactique, préférant laisser la parole à des groupes ou musiciens guadeloupéens notoires. Les formations Akiyoka, Poukoutan'n, Kan'nida, les percussionnistes ou chanteurs les plus réputés, tels Carnot, Éric Cosaque, Henri Délos, Guy Konket,

Gérard Pommer, Napoléon Magloire, Antoine Sopta et Georges Troupé défilent à l'écran par séquences interposées, évoquant le parcours difficile et sinueux du *gwoka* dans l'histoire de la Guadeloupe, livrant quelques confidences sur le mépris dans lequel ce genre musical fut longtemps tenu. Et rappelant que «le problème actuel du *gwoka*, c'est le problème des Guadeloupéens, étouffés dans leurs modes d'expression».

Passé ce constat qui garde toute son actualité, la question lancinante et cruciale de l'identité guadeloupéenne ne sera plus abordée de front, si l'on excepte quelques remarques lapidaires. Au fil des témoignages, le fameux percussionniste Guy Konket évoque bien les rapports du *gwoka* avec les rythmes ancestraux africains. Mais dans l'ensemble, les cinquante-cinq minutes de ce document se donnent davantage pour programme d'illustrer la richesse technique du *gwoka* dans ses différentes variations et de présenter une agréable entrée en matière. Reste que ces heureuses rencontres ne suffisent pas à situer ce phénomène musical et culturel dans toute la dynamique de son évolution historique ou sociale, avec ses tensions passées et aussi présentes. Caroline Bourgine est pourtant une spécialiste du sujet puisqu'elle s'est récemment intéressée aux musiques de l'Ouganda et du Congo, avant de produire deux disques de *gwoka* de la Guadeloupe, dont une soirée *lèwoz* à Jabrun, une autre à Cacao (cf. discographie ci-dessous).

A mesure que se déroule ce film remarquable de sobriété, on comprend cependant que les sept rythmes élémentaires que connaît le *gwoka* comportent chacun une inscription sociale ou une signification particulière. A ses débuts, le *lèwoz*, dont l'origine du terme demeure incertaine, était joué à l'ocasion de cérémonies religieuses. Il peut désigner soit la fête dans son ensemble, soit un rythme en particulier, soit encore une danse d'incantation calquée sur ce même rythme guerrier, empreint d'une certaine mélancolie. Au milieu de la ronde formée par les assistants, l'interaction entre danseurs et marqueurs est toujours très intense, de même qu'entre les chanteurs solistes appelant la voix des tambours (*kontè* ou *chantè*) et le chœur (*répondè*). Sur un rythme plus rapide et plus saccadé, le *toumblak* est une danse d'amour et de fertilité. Le *kaladja* également, mais sa lenteur évoquerait la tristesse, la déception amoureuse ou la mort. Les mouvements du *graj* rappellent le travail lié à la culture du manioc et du café, le *woulé* (ou *roulé*), une sorte de valse plutôt frénétique, en rapport aussi avec l'exploitation du manioc. Le *mendé* est une danse de carnaval apparue après l'abolition de l'esclavage, tandis que le *pagyanbel*, enfin, consiste en une expression chorégraphique mêlant les gestes du travail de la canne à sucre à un désir de liberté et d'évasion...

En somme, tous ces termes se réfèrent autant à une base rythmique qu'à une danse ou au thème général d'une chanson, ce qui indiquerait que la mémoire collective et la tradition orale guadeloupéennes ont su maintenir ce genre musical comme un système doté d'une certaine stabilité. A cette nuance près que de nombreuses chansons ont aujourd'hui disparu et que le respect de ses règles élémentaires est actuellement le seul fait d'initiés ou des élèves des quelques écoles de *gwoka* créées depuis peu en Guadeloupe. Les rares essais de nomenclature du

gwoka n'ont d'ailleurs pas encore réussi à s'accorder sur la signification exacte des danses en question. Mais qu'elle soit orale ou (c'est le cas depuis peu) écrite, la tradition musicale se perpétue tout de même : « comme le faisaient les anciens », certains tambourinaires placent toujours une jarre derrière leur instrument pour modifier sa sonorité, ou plaquent leur talon sur la membrane pour obtnir un effet de sourdine. C'est dans le même esprit que Carnot nous introduit aux procédés de fabrication traditionnels du tambour *ka* à partir des tonneaux de salaisons ou de « bois fouillé », distinguant les marqueurs (*makè*, tambour du soliste) des *boula* (tambours d'accompagnement, au son plus grave). Et c'est sans doute dans cette idée que les auteurs nous montrent comment le *gwoka* s'intègre aujourd'hui encore, tant bien que mal, dans la vie sociale ou économique (fêtes de communautés), affective (les thèmes des chansons y renvoient constamment) ou religieuse (pratique du tambour de bouche, le *boulagyel*, lors des veillées mortuaires) : autant de dimensions définissant « l'âme de la Guadeloupe ».

Profitant d'entretiens privilégiés, d'un tempo agréable et soutenu par de belles images, *Gwoka, l'âme de la Guadeloupe* rend hommage au respect de ces règles et à l'interaction constante entre les différentes composantes du *gwoka* qui lui confèrent un caractère éminemment convivial, tout en jouant un rôle social très important. Il est vrai que la pérennité de cette musique tient presque du miracle et les réalisateurs eux-mêmes semblent s'y accrocher comme à un espèce en voie de disparition. Mais, puisqu'ils prennent le parti d'une intervention minimaliste dans la présentation des séquences d'entretien ou des *lèwoz* qui nous sont donnés à voir, ce sera au spectateur de faire un effort de reconstitution pour s'orienter de cas en cas au fil des soirées, et parvenir à identifier la localisation des scènes successives, les correspondances rythmiques et leur signification historique ou sociale. Dans le même ordre d'idées, on peut regretter que ce documentaire ne fixe pas de manière plus précise la créolité propre au *gwoka*, ne serait-ce qu'en s'interrogeant sur la provenance des instruments accompagnant habituellement le tambour *ka*, comme les *cha cha*, sorte de hochets en calebasse remplis de graines, d'origine amérindienne, la conque *lambi*, amérindienne également, enfin et surtout, le parler créole lui-même.

Evoquant l'identité guadeloupéenne au travers du *gwoka*, il aurait été intéressant de compléter cette présentation du *gwoka* traditionnel en le confrontant aux théories du *ka* moderne avancées par Gérard Loquel, défenseur de la première heure de ce genre musical et auteur du « Traité du gwoka moderne ». Ou de signaler l'évolution du *gwoka* au cours des dernières décennies, en produisant davantage qu'une brève apparition posthume du célèbre percussionniste Vélo, qui devait contribuer à la réhabilitation sociale du *ka* en tant qu'instrument. Que dire aussi des formes contemporaines du *gwoka* « progressif », mouvement musical qui connaît actuellement un certain succès et qui revendique un respect des traditions tout en intégrant de nouveaux instruments et arrangements : basse, guitare et piano électriques, saxophones pour des formations telles que Pakala Percussions ou Wopolo, ou les influences d'autres genres musicaux comme le jazz ou le « style-carnaval ». Akiyo, groupe présenté dans ce documentaire, travaille d'ailleurs en ce sens depuis le début des années quatre-vingt.

La remarque vaut encore pour les techniques modernes d'orchestration et les différentes fusions de genres musicaux qui s'opèrent aux Abymes, à Petit-Bourg mais aussi à Pointe-à-Pitre, dont le *ragga-ka-muffin* n'est qu'un exemple de la vitalité, mais aussi de la souplesse des rythmes *gwoka* tels qu'ils sont pratiqués dans les Antilles.

Gilles Labarthe

Références

DESROCHES Monique
1989 *Les instruments de musique traditionnelle.* Fort-de-France: Bureau du patrimoine du Conseil général de la Martinique.

ROSEMAIN Jacqueline
1986 *La musique dans la société antillaise, 1635-1902, Martinique, Guadeloupe.* Paris: l'Harmattan.

URI Alex et Françoise
1991 *Musiques et musiciens de la Guadeloupe. Le chant de Karukera.* Paris: Alex et Françoise Uri.

Discographie

Musique traditionnelle de la Guadeloupe: Vélo. Gwoka. Musiciens: Vélo (boula), Artheme Boiban (maké), Napoléon Magloire et Cassius (chant). Enregistré en Guadeloupe en 1963 (Emeraude), réédité en 1994 (Esoldun). Production: Marcel Mavounzy. Collection Musique culturelle des Antilles. 1 CD CC2-714.

Guadeloupe. Le Gwoka – Soirée lèwoz à Jabrun. Enregistrement: Olivier Beurotte, assisté de Sylvain Jaffré. Production et texte: Caroline Bourgine, Paris, 1992. 1 CD OCORA C 560030.

Guadeloupe. Le Gwoka – Soirée lèwoz à Cacao. Enregistrement: Olivier Beurotte, assisté de Sylvain Jaffré. Production et texte: Caroline Bourgine, Paris, 1992. 1 CD OCORA C 560031.

RENCONTRES

L'ART D'ÉCOUTER ET L'ART DE VENDRE
Deux réunions sur le devenir des musiques du monde

En octobre 1997 ont eu lieu deux réunions professionnelles de nature très différente, dont le seul point commun était de porter toutes deux sur le domaine dit des « musiques du monde ». La comparaison de ces événements nous fait mesurer à quel point point cette étiquette globale est vide de sens, tant le champ de ce qu'elle recouvre est vaste et mouvant. Ce ne sont pas seulement les musiques arbitrairement regroupées sous ce label qui diffèrent de façon souvent radicale, mais aussi les perspectives de ceux qui y consacrent leurs activités. Les quelques commentaires qui ponctuent ce double compte rendu visent à éclairer certains problèmes et contradictions qu'il me paraît urgent de résoudre. Face au grand défi de la mondialisation et aux risques qu'elle présente pour l'avenir de nombreuses traditions musicales, l'ethnomusicologie – du moins en Europe – me semble en effet trop engagée dans une voie exclusivement académique qui équivaut à une forme d'automarginalisation. La fameuse chaîne terrain-laboratoire-publication-enseignement n'est aujourd'hui plus suffisante, et une ethnomusicologie d'urgence digne de ce nom se doit d'affronter les nouvelles questions suscitées par la situation contemporaine.

TARAB, Grenade, du 9 au 12 octobre 1997

El arte de escuchar, « L'art d'écouter » : sous ce beau titre s'est tenu à Grenade du 9 au 12 octobre 1997 un colloque international sur le « devenir des musiques traditionnelles du monde ». Cet événement marquait l'inauguration d'un nouvel organisme dédié à la diffusion des musiques traditionnelles, le centre Tarab, ainsi nommé en référence au terme arabe classique désignant l'état d'exaltation émotionnelle et d'intense jouissance esthétique que la musique provoque chez l'auditeur lorsque l'interprète est possédé par la grâce de l'inspiration. Notons que ce

centre aurait tout aussi bien pu être appelé Duende, équivalent de Tarab dans le vocabulaire du flamenco.

Organisée par Manuel Terán de la Quintana, fondateur du centre Tarab, cette réunion regroupait une vingtaine de professionnels des différents métiers relatifs aux musiques traditionnelles: musiciens, ethnomusicologues, anthropologues de la musique, ainsi que, responsables de festivals et d'institutions culturelles, pédagogues, éditeurs de disques, programmateurs d'émissions de radio et de télévision, critiques musicaux, ainsi que, pour des raisons évidentes d'efficacité, responsables politiques du patrimoine et des affaires culturelles andalouses. L'enjeu était dès lors clair: il ne s'agissait pas d'un symposium de nature purement scientifique, mais d'un échange d'idées très libre, où les expériences de chacun étaient destinées à servir d'exemple et de base de réflexion à nos hôtes pour le développement de leur projet, tout en leur fournissant les arguments utiles à sa défense au niveau politique.

Malgré le caractère hétéroclite de cette assemblée – ou plutôt grâce à lui –, les échanges ont été extrêmement fructueux, tant la différence des perspectives forçait chacun à définir l'essentiel de sa démarche. Les débats furent animés et un consensus se dégagea rapidement sur le bien fondé du projet Tarab, sur le discernement de ses initiateurs et sur la nécessité de développer des actions communes au niveau international.

Le congrès était articulé en trois tables-rondes: «Le dialogue musical des cultures dans l'Europe contemporaine», «Recherche, divulgation et enseignement des langages musicaux du monde» et «Évolution, diffusion et transmission de l'art flamenco dans le monde contemporain».

Dans la première, des intervenants tels que Mohamed Metalsi, directeur de l'action culturelle à l'Institut du Monde Arabe, Françoise Gründ, directrice artistique de la Maison des Cultures du Monde de Paris, Joep Bor, responsable du Département des musiques du monde au Conservatoire de Rotterdam, et l'auteur de ces lignes, responsable des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève, présentèrent brièvement les activités de leurs institutionss respectives, en soulignant chacun l'importance vitale des réseaux internationaux dans la réalisation de nombreux projets culturels. Dans un discours de portée plus générale, Reynaldo Fernández Manzano, musicologue et directeur général des Institutions du patrimoine historique de la Junta de Andalucía, rappela combien le dialogue des cultures devenait, aujourd'hui plus que jamais, une des clés de la tolérance et de la justice sociale: une déclaration qui méritera d'être suivie de réalisations concrètes...

La deuxième séance réunissait surtout des chercheurs et des enseignants: le Libanais Habib Yammine, musicologue et directeur artistique de l'ensemble al-Adwar, et son épouse la chanteuse marocaine Aïsha Redouane, Paolo Scarnecchia, responsable du département musical de l'Université de la Méditerranée à Rome, Bart Gruson, chargé de la section latino-américaine du Conservatoire de Rotterdam, et Lino Neira Betancourt, président de la société Percuba à La Havane. Le débat porta cette fois-ci essentiellement sur le pourquoi et le comment de l'enseignement d'une musique hors de son contexte culturel,

dans une perspective prolongeant les réflexions menées dès 1992 par les membres de la société «Teaching World Music».

Quant à la troisième et dernière table-ronde, consacrée à la problématique spécifique du flamenco, ses principaux participants furent Manuel Curao, responsable des programmes de flamenco à la Télévision espagnole (Canal Sur), Cristina Cruces, brillante anthropologue de l'Université de Séville, José Vera, président de la *peña* La Platería de Grenade, et Manuel Herrera Roda, nouveau directeur de la Biennale de flamenco de Séville, qui annonça son intention d'ouvrir sa programmation à d'autres musiques, dans la mesure de leur compatibilité avec l'esthétique flamenca.

Grenade est tout sauf un lieu culturellement neutre, et une action en faveur des musiques traditionnelles y semble amplement justifiée dans la mesure où elle table, d'une part sur son passé, marqué notamment par huit siècles de présence des cultures arabo-berbère et sépharade, et d'autre part sur sa réalité contemporaine, dont l'essor du flamenco n'est pas une des moindres composantes. N'oublions pas, à cet égard, que c'est à Grenade qu'eut lieu, les 13 et 14 juin 1922, le premier grand concours de *cante jondo* de l'histoire andalouse, événement mémorable organisé à l'initiative de personnalités aussi prestigieuses que Manuel de Falla et Federico García Lorca.

Afin de souligner cette double allégeance, les organisateurs avaient pris soin d'ouvrir le colloque par un récital de chant classique arabe donné par Aïsha Redouane et l'ensemble al-Adwar; cette prestation en la *peña* La Platería, haut lieu du flamenco grenadin, fut fort appréciée, tant par les congressistes que par les *aficionados* locaux. Pour ces derniers, ce concert aux allures de *reconquista* pacifique fut vécu comme un grand moment de retrouvailles musicales. Le surlendemain, lors de la soirée flamenca qui conclut la rencontre, le public plébiscita la chanteuse qui, en signe de gratitude, le gratifia d'un *muwashshah* arabo-andalou a cappella d'une intensité expressive évoquant les *cantes a palo seco* les plus archaïques du répertoire flamenco. Par la magie conjuguée du *tarab* et du *duende*, les deux Andalousies se trouvaient, pour un soir, à nouveau réunies...

WOMEX, Marseille, du 23 au 26 octobre 1997

La troisième édition du WOMEX («Worldwide Music Expo»), qui s'est tenue à Marseille du 23 au 26 octobre 1997, était d'une teneur bien différente. Forum créé à Berlin en 1994, puis repris à Bruxelles en 1995, le WOMEX est en effet avant tout un grand marché du show-business, une sorte de MIDEM des musiques du monde où artistes, producteurs, agents, responsables de festivals, éditeurs et journalistes se rencontrent pour découvrir les étoiles montantes de la world music et pour négocier des projets les concernant aux incidences financières souvent colossales.

Fort bien organisée, la réunion de Marseille a attiré plus de mille deux cents professionnels, qui se retrouvaient chaque jour au prestigieux Palais du Pharo

surplombant le vieux port de la cité phocéenne. Sur la place du marché située dans la halle centrale du Palais, une soixantaine de stands étaient occupés en permanence par les représentants de diverses agences, maisons de production, associations et festivals, qui proposaient leurs produits et leurs réalisations aux participants.

Chaque journée était ponctuée de sessions consacrées à des conférences, des tables-rondes, des démonstrations de projets, d'artistes ou de films, auxquelles chacun était libre d'assister. De nature très diverse, ces débats amenèrent quelques confrontations intéressantes sur des sujets liés au marché de la musique, à ses nouvelles tendances ou à l'usage d'Internet dans sa diffusion. Parmi les séances à thématique régionale, une place particulière fut naturellement dédiée à l'espace méditerranéen, au maintien de ses traditions, aux nouvelles créations qui s'y développent et à l'essor des échanges au sein de ce « sixième continent ». Sinon, les dernières trouvailles venues d'Afrique, des Caraïbes et du monde tsigane tenaient le haut du pavé dans une foire où les musiques d'Asie étaient étonnamment sous-représentées.

Toutes les nuits de 21h à 4h du matin, la Fiesta des Suds proposait aux participants et à la population marseillaise une programmation musicale très éclectique dans le quartier portuaire des docks. Sur trois scènes parallèles, une série de *showcases* (vitrines) offrait une heure de scène à chacun des quelque vingt-cinq ensembles à l'affiche. Du *raï* de Cheb Mami au *son cubano* de Sierra Maestra en passant par les chansons malgaches de Tarika ou le *flamenco* progressif du groupe andalou Los Activos, peu de choses sortaient des sentiers battus de la world music commerciale – il s'agissait d'ailleurs d'une opération de promotion montée aux frais des artistes et de leurs agents. Quelques agréables moments furent toutefois proposés par le choeur e Voce di Corsica, par la fanfare roumaine de Ciocârlia et par le prodigieux violoniste turc Nedim Nalbantoglu, dont la fougue et l'inspiration apportèrent un contraste bienvenu à un paysage sinon assez terne.

Quelques remarques s'imposent sur l'absence quasi totale d'ethnomusicologues à la réunion de Marseille, une absence symptomatique du fossé qui se creuse d'année en année entre chercheurs et promoteurs. De fait, chacun paraît agir selon une logique qui exclut celle de l'autre ; l'ethnomusicologue se méfie du promoteur qui, selon lui, pervertit les musiques dont il voudrait préserver l'authenticité, et le promoteur, moins scrupuleux, cherche plutôt à forger une image vendable d'une musique à travers tel ou tel artiste au talent aussi malléable que prometteur : ces positions sont évidemment imcompatibles, voire antinomiques.

Force est donc de constater que, plus la recherche ethnomusicologique progresse, plus son objet et ses éventuels bénéfices moraux tendent à échapper à ceux qui l'ont menée. Les raisons en sont à la fois économiques – ce ne sont pas les chercheurs qui offrent aux artistes les moyens de leur survie – et artistiques – le développement du marché des musiques du monde suscite la transformation rapide de ces musiques afin qu'elles s'y adaptent avec un maximum d'efficacité. Les uns ont-ils alors défriché et balisé le terrain pour que les autres en profitent,

ou sont-ils demeurés trop confinés dans leurs principes académiques pour mesurer les effets prévisibles d'une divulgation au demeurant nécessaire ?

Cette méfiance réciproque est inévitable ; mais il me semble que, dans les circonstances actuelles, les ethnomusicologues peuvent avoir un rôle à jouer, dans la mesure où ils acceptent de mouiller leur chemise et de pratiquer une ethnomusicologie plus engagée, voire militante. En effet, les musiques « traditionnelles authentiques » ont leur place dans le grand marché de la world music, une place non négligeable pour peu qu'elle soit bien défendue, et il est important qu'elles la conservent.

Laurent Aubert

RECTIFICATIFS

Suite à une inadvertance de la Rédaction, les notices biographiques des quatre auteurs de l'article «De la Centrafrique au Cameroun: un itinéraire rythmique» paru dans le volume 10 des *Cahiers de musiques traditionnelles* (81-105) n'ont pas été publiées dans la rubrique «Auteurs» (379-381). Les voici donc:

Vincent DEHOUX, né en 1953 travaille en Afrique depuis 1976. Il a consacré ses publications à deux thèmes de recherche: d'une part, pour ce qui concerne la République Centrafricaine, l'étude de la systématique musicale correspondant à la pratique des instruments polyphoniques tels que la sanza et le xylophone; d'autre part, pour ce qui concerne les Tenda du Sénégal oriental, la pratique musicale à l'intérieur d'un système social de classes d'âge. Il a été conseiller musical de Peter Brook pour sa version du Mahabharata et, depuis 1990, participe à l'enseignement élaboré à partir de recherches menées au Brésil sur les musiques traditionnelles d'origine africaine. Vincent Dehoux est Président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE, Musée de l'Homme, Paris) et Chargé de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris).

Nathalie FERNANDO, née en 1969, est doctorante en ethnomusicologie à l'université Paris-IV Sorbonne, sous la direction de Louis Jambou et de Simha Arom (LACITO). Ses recherches portent sur les polyphonies du nord du Cameroun, en particulier sur la technique de hoquet mise en oeuvre au sein des ensembles de flûtes. Par une étude comparative portant sur une quinzaine de groupe ethniques, son travail vise à dégager les principes qui sous-tendent la systématique musicale et à établir une typologie des différentes polyphonies et formations musicales de cette région. Elle vient de publier, en collaboration avec Fabrice Marandola, un disque qui leur est consacré (collection OCORA Radio-France).

Sylvie LE BOMIN, née en 1968, est doctorante en ethnomusicologie sous la direction de Simha Arom. Après des études de flûte à bec, de violoncelle et de musicologie à la Sorbonne, elle se consacre depuis 1992 à l'étude de la musique pour quatre xylophones des Gbambiya de République Centrafricaine. Un disque

(OCORA) et un film (CNRS Audio-visuel, en collaboration avec Laurent Venot) leur ont été consacrés. Elle s'attache actuellement à l'étude de la systématique musicale de ces xylophones et au rapport qu'elle entretient avec la classification autochtone.

Fabrice MARANDOLA, né en 1972, est professeur de percussion au Conservatoire National de Région d'Angers. Parallèlement à ses études musicales au CNR puis au CNSMD de Paris, il suit le cursus universitaire de l'université Paris-IV Sorbonne, où il prépare actuellement une thèse sous la direction de Louis Jambou et de Simha Arom (LACITO). Ses recherches portent principalement sur le Cameroun où il étudie les musiques de xylophone et les systèmes scalaires dans la musique vocale. Il a publié, en collaboration avec Nathalie Fernando, un disque consacré aux musiques des Monts Mandara (collection OCORA Radio-France).

OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages figurant ici ont été reçus par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet d'un compte rendu.

Jacques CHEYRONNAUD, éd.: ***Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)***. Paris: Éditions du CTHS, 1997. 277 p.

Jean CUISENIER: ***Les noces de Marko. Le rite et le mythe en pays bulgare.*** Paris: Presses universitaires de France, 1998. Collection «Ethnologies». 290 p., illustrations noir et blanc.

Yves DEFRANCE: ***Musiques traditionnelles de Bretagne. 2. Étude du répertoire à danser.*** Montroules-Morlaix: Skol Vreizh /L'école bretonne), n° 39, 1998: 84 p., illustrations couleur et noir et blanc, transcriptions.

André-Marie DESPRINGRE, éd.: ***Chants enfantins d'Europe. Systèmes poético-musicaux de jeux chantés (France, Espagne, Chypre, Italie)***. Préface de Jean Molino. Paris & Montréal: L'Harmattan, 1997. 216 p.

EUROPEAE. Journal des Européanistes. Journal of the Europeanists III-1. Bruxelles: Société des Européanistes, 1997. 198 p.

European Bulletin of Himalayan Research. Nr 12-13: «Himalayan Music. State of the Art», ed. by Franck Bernède. Paris: CNRS / London: SOAS / Heidelberg: SAI, 1997. 280 p., accompagné d'un CD.

Francesco FAETA e Antonello RICCI, ed.: ***Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia***. Roma: Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1997. 298 p., illustrations noir et blanc.

Davide FERRARI DE NIGRIS, ed.: ***Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea***. Genova: Erga Edizioni, 1997. Collection Polimnia. 223 p., accompagné d'un CD.

Images, spectacles, musiques du monde. Guide Rhône-Alpes, édition 1997. Lyon: ISM (Inter Service Migrants Rhône-Alpes), 1997. 84 p., illustrations noir et blanc.

Denis LABORDE: ***De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion.*** Paris/Montréal: L'Harmattan, 1997. Collection «Anthropologie du Monde Occidental». 144 p.

Denis LABORDE: ***Les musiques à l'école.*** Paris: Bertrand-Lacoste, 1998. Collection «Parcours didactiques à l'école». 192 p., illustrations noir et blanc

Tian LIANTAO et Bernard KLEIKAMP, eds: ***Prince Nhosang. Tibetan Opera.*** Leiden: Parallax, 1996. 75 p., illustrations couleurs.

Ignazio MACCHIARELLA (a cura di): ***Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese.*** Lamezia Terme: A.M.A. Calabria, 1994. Collection «Ricerche musicali A.M.A. Calabria» 6. 269 p.

Denis-Constant MARTIN: ***Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux.*** Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 1998. Collection «Musiques du monde». 155 p., accompagné d'un CD.

Claudio MERCADO, Patricia RODRIGUEZ et Pablo MIRANDA: ***Pa que coman las almas. La muerte en el Alto Loa.*** Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997. Illustrations couleurs et noir et blanc, accompagné d'une cassette audio.

Claudio MERCADO, Patricia RODRIGUEZ et Mauricio URIBE: ***Tiempo del verde - Tiempo de lluvia. Carnaval en Aiquina.*** Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996. Illustrations couleurs et noir et blanc, accompagné d'une cassette audio.

Jeremy MONTAGU: ***The Magpie in Ethnomusicology. The John Blacking Memorial Lecture, 1997, Jyväskylä.*** Oxford: The Montagu Collection of Musical Instruments, 1997. 12 p.

Musiques et danses traditionnelles en Languedoc-Roussillon. Guide. Montpellier: Aram LR (Association régionale des activités musicales et chorégraphiques en Languedoc-Roussillon), 1997. 198 p. Ouvrage réalisé par le Centre Languedoc-Roussillon des musiques et danses traditionnelles.

José PÉREZ DE ARCE: ***Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual.*** Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995. 72 p., illustrations couleurs.

Jacques PIMPANEAU: ***Inde, quand les dieux se donnent en spectacle,*** *dans la collection du Musée Kwok On.* Préfaces de Jean-Pierre Fourcade, Ranjit Sethi et Jean-Claude Carrière. Paris: Plume/Adès, 1997. 88 p., illustrations couleurs.

Goffredo PLASTINO: ***Suoni di Carta. Un' antologia sulla musica tradizionale in Calabria (1571-1957).*** Lamezia Terme: A.M.A. Calabria, 1997. Collection « Ricerche musicali A.M.A. Calabria 8». 124 p.

Daniel K. RÜEGG, ed.: ***Traditions musicales en Amérique latine / Musiktraditionen in Lateinamerika.*** Bulletin 61. Genève: Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, 1997. 128 p., accompagné d'un CD.

Laure SCHNAPPER: ***L'ostinato, procédé musical universel.*** Paris: Honoré Champion, 1998. 275 p. Collection «Musique - Musicologie».

Nago SECK et Sylvie CLERFEUILLE: ***Les grandes figures des musiques urbaines africaines.*** Paris: Afrique en Créations, 1996. 52 p., illustrations noir et blanc, accompagné d'un CD (AeC 1007).

AUTEURS

John BAILY est ethnomusicologue et cinéaste. Dès 1978, il enseigne l'ethnomusicologie, la musique et le cinéma dans plusieurs universités du Royaume-Uni ainsi qu'aux Etats-Unis. Il occupe actuellement la chaire d'ethnomusicologie au Goldsmiths College de l'Université de Londres. Auteur de nombreuses publications, d'enregistrements et de films sur la musique afghane et les musiciens de Hérat, il joue lui-même du *rubâb* kabouli et du *dutâr* hérati.

Monique BRANDILY est docteur en ethnomusicologie, chercheur à l'UMR 9957 du C.N.R.S.: Laboratoire d'ethnomusicologie (Musée de l'Homme, Paris). Elle a fait de nombreuses missions de terrain en Afrique, depuis 1961, dans le Sahel et le Sahara central (Tchad, Libye), mais aussi en zone soudanienne (Tchad méridional). Chez les Teda du Tibesti, elle a mené un travail approfondi qui a donné lieu à de nombreuses publications scientifiques. Chargée de cours à l'Université de Paris X - Nanterre, elle y a enseigné l'ethnomusicologie générale et l'ethnologie des musiques africaines ainsi qu'à l'Université de Rennes 2 dans le cadre du C.F.M.I. A la fin de l'année 1997 elle a publié un ouvrage de synthèse: *Introduction aux musiques africaines*, avec un C.D. encarté, éditions Actes Sud / Cité de la musique, collection «Musiques du Monde».

Aurélia DOMARADZKA BARBIER, née en 1964 en Silésie (Pologne), est arrivée en France en 1984. Parallèlement à des études de musique au Conservatoire et de musicologie à l'Université Lumière Lyon 2, elle a continué son activité d'auteur, compositeur, interprète en donnant des concerts et en participant à des émissions de radio et de télévision en Pologne et en France. Elle enseigne la musique et l'histoire des arts dans un lycée lyonnais. Sa thèse de doctorat a été consacrée à la musique silésienne. De nouveaux concepts et de nouveaux outils d'analyse y ont été avancés dans un contexte ethnologique. A présent, sa recherche porte sur les cultures montagnardes européennes, parallèlement à des recherches sur la voix, effectuées dans le cadre de l'A.P.M.C. de l'Université Lumière Lyon 2 et du Centre de Recherche C.E.F.I. de l'Université de Savoie.

Georges GOORMAGHTIGH a vécu plusieurs années en Chine populaire et fait de nombreux séjours à Hong Kong et à Taïwan. Parallèlement à des études de littérature chinoise classique il entreprend dès 1973 l'apprentissage du *qin* auprès

de Madame Tsar Teh-yun (Cai Deyun), maître de l'école Fanchuan, à Hong Kong. Il enseigne le chinois à l'Université de Genève et donne des cours de *qin* aux Ateliers d'ethnomusicologie. Il a publié *L'Art du qin* (Bruxelles 1990).

Mireille HELFFER, née le 6 janvier 1928, directeur de recherche honoraire au CNRS, chargée de mission au Musée des Arts Asiatiques-Guimet, membre de l'UMR 9957 du CNRS (Laboratoire d'ethnomusicologie) qu'elle a dirigée de 1986 à 1990, a contribué à la mise en place de l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre où elle a enseigné jusqu'en 1992. Spécialiste des musiques himalayennes, elle a effectué de nombreuses missions au Népal, au Ladakh et parmi les communautés tibétaines de l'exil. Ses publications ont touché à des domaines aussi divers que les castes de musiciens au Népal, le chant épique tibétain, le répertoire liturgique des monastères du bouddhisme tibétain, les notations musicales tibétaines, les instruments de la musique tibétaine. Elle se consacre aujourd'hui à l'étude des traditions musicales du monastère de Zhe-chen au Népal.

Marc LOOPUYT est né dans les Deux-Sèvres en 1947. A quinze ans, il débute l'étude de la guitare flamenca avec un immigré espagnol. Il séjourne régulièrement en àndalousie. A vingt ans, il s'installe au Maroc où il étudie le *'ûd*. Il se perfectionne ensuite en Turquie et au Proche-Orient arabe. Il est aujourd'hui enseignant et responsable du département des musiques méditerranéennes au Conservatoire de musique de Villeurbanne. Outre de nombreuses émissions de radio et des articles sur les traditions musicales, il a assuré la direction artistique et rédigé le livret de plusieurs disques de mussique traditionnelle et signé plusieurs disques de son propre travail instrumental.

Bernard LORTAT-JACOB est Docteur d'État, Directeur de recherche au CNRS et responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme à Paris. Spécialiste du domaine méditerranéen: Maroc berbère (1969-78), Sardaigne (depuis 1978), aire balkanique (depuis 1981), il a participé à la rédaction de plusieurs ouvrages collectifs, publié une quinzaine de disques monographiques, une soixantaine d'articles et huit livres, dont les plus récents sont: *Musiques en fête* (Nanterre: Société d'ethnologie, 1994) et *Chants de Passion* (Paris: Editions du Cerf, 1998).

Emmanuelle OLIVIER est membre du Département d'ethnomusicologie du Lacito (Laboratoire de Langues et Civilisations à Tradition Orale) du CNRS à Paris. Après une maîtrise consacrée à un répertoire de chants polyphoniques du Val d'Aoste, sa thèse de doctorat (cf. résumé ici-même) a traité de la systématique et des représentations de la musique des Bochimans Jul'hoansi de Namibie. Son intérêt porte plus particulièrement sur la classification vernaculaire des patrimoines musicaux et sur l'analyse de la plurivocalité - son fonctionnement et la conception qu'en ont les musiciens. Elle est responsable scientifique d'un Programme de coopération culturelle entre le Lacito et

l'Université de Namibie visant à collecter les diverses musiques et danses de Namibie, à les archiver et à les étudier.

Raphaël PAREJO est chercheur en ethnomusicologie et musicien, et également sociologue et photographe. Il s'est spécialisé dès 1973 dans le domaine des musiques andines. Depuis 1983, il a parcouru les Andes et leur piémont (Équateur, Sud Pérou, Bolivie et Nord-Ouest de l'Argentine). Ses enregistrements de terrain ont été publiés dans diverses collections, dont celles de Radio France (Ocora), de l'Unesco, Buda Music et Playa Sound. Il a collecté de nombreux instruments de musique andins qui sont présentés dans une exposition itinérante illustrée de photographies et de schémas explicatifs, régulièrement présentée depuis 1984. Dès 1996, il travaille également en Pays basque Sud (Biscaye). Il est actuellement chargé de mission à l'action pédagogique au Musée de la Musique (Cité de la Musique de La Villette, Paris), et rattaché à l'Université Paris 8 en tant que sociologue.

Hervé RIVIÈRE est docteur en musicologie. Chargé de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, il travaille au Département d'ethnomusicologie du Lacito (laboratoire de Langues et Civilisations à Tradition orale, UPR 3121 du CNRS, Paris).

Udo WILL a étudié la musique (composition), la sociologie, la musicologie et la biologie. Il a travaillé en tant que sociologue à des projets de développement socio-économique au Moyen-Orient. En 1981 il obtint un poste d'enseignement et de recherche à la faculté de biologie de l'Université de Bielefeld. En 1985 il passe un doctorat en neurobiologie et en 1990 un doctorat en musicologie. Dès 1991 il entreprend ses recherches sur la musique des Aborigènes d'Australie. A l'heure actuelle il est chercheur associé à Flinders University, en Australie du Sud, et à l'Université d'Osnabrück, en Allemagne, où il dirige un projet de recherche en linguistique.

ETHNOMUSICOLOGIE

Publications des Ateliers d'ethnomusicologie
et du Musée d'ethnographie de Genève

CATALOGUE 1998

NOUVEAUTÉS
hiver 1998-1999

INDE
Percussions rituelles du Kerala
Vol. 1: Kshetra Vadyam (1 CD AIMP LIV/VDE 971)
Vol. 2: Tayambaka (1 CD AIMP LV/VDE 972)

TADJIKISTAN
Chants des bardes (1 CD AIMP LVI/VDE 973)

OUZBEKISTAN
Musique classique instrumentale (1 CD AIMP LVII/VDE 974)

MALI
Musique bambara du Baninko (1 CD AIMP LVIII/VDE 980)

GUITARRA FLAMENCA
Parrilla de Jerez: Nostalgia (1 CD AIMP LIX/VDE 985)

SERBIE
Anthologie de la musique populaire serbe (1 CD AIMP LX/VDE 993)

DISQUES

COLLECTION AIMP
Archives internationales de musique populaire
Musée d'ethnographie de Genève
Disques VDE-Gallo

COLLECTION SAGA
Ateliers d'ethnomusicologie
Musik der Welt in Basel
Disques Auvidis-Ethnic

AFRIQUE

MAROC
Musique classique andalouse de Fès
(1 CD AIMP/Ocora C 559035)

SÉNÉGAL
Le Saoruba de Casamance
(1 CD AIMP LI/VDE 926)

MALI
Musique bambara du Baninko
(1 CD AIMP LVIII/VDE 980)

BURKINA FASO
Anka Dia. Les frères Coulibaly
(1 CD SAGA/Auvidis B 6775)

BÉNIN

Rythmes et chants pour les vodun
(1 CD AIMP XVIII/VDE 612)

CENTRAFRIQUE

Musiques pour sanza en pays Gbaya
(1 CD AIMP XXVII/VDE 755)

ZAÏRE

La musique des Nande
(1 CD AIMP XXIII/VDE 652)

OUGANDA

Ensembles villageois du Busoga
(1 CD AIMP L/VDE 925)

AFRIQUE DU SUD

Le chant des femmes Xhosa
(1 CD AIMP XLIV/VDE 879)

MADAGASCAR

Musique Antanosy
(1 CD AIMP IL/VDE 924)

EUROPE

ESPAGNE

El Suspiro del Moro
(1 CD SAGA/Auvidis B 6777)

Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: Nostalgia
(1 CD AIMP LIX/VDE-985)

ITALIE

Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre
(1 CD AIMP XLII/VDE 872)

SUISSE

Musique populaire suisse, coll. Constantin Brăiloiu
(2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478)

BOSNIE

Nešidu-l-Huda. Chants soufis de Sarajevo
(1 CD AIMPLII/VDE 927)

GRÈCE

Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy
(1 CD AIMP XII/VDE 552)

ROUMANIE

Musique de villages, coll. C. Brăiloiu Vol. 1 – Olténie: Runc et les villages du Gorj
(1 CD AIMP IX/VDE 487)

Musique de villages, coll. C. Brăiloiu Vol. 2 · Moldavie: Fundu Moldovei et la Bucovine
(1 CD AIMP X/VDE 488)

Musique de villages, coll. C. Brăiloiu Vol. 3 · Transylvanie: Drăguş et le Pays de l'Olt
(1 CD AIMP XI/VDE 489)

Musique des Tsiganes de Valachie
(1 CD AIMP/Ocora C 559036)

Musique de noces en Valachie
(1 CD SAGA/Auvidis B 6799)

SERBIE

Anthologie de la musique populaire serbe
(1 CD AIMP LX/VDE 993)

POLOGNE

Chansons et danses populaires
(1 CD AIMP XXIX/VDE 757)

RUSSIE

Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage
(1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837)

ASIE

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE

Vol. 1: Poésie chantée des Bédouins
(1 CD AIMP XXX/VDE 780)

Vol. 2: Musique des pêcheurs de perles
(1 CD AIMP XXXI/VDE 781)

Vol. 3: Le sowt, musique des villes
(1 CD AIMP XXXII/VDE 782)

Vol. 4: Le chant des femmes
(1 CD AIMP XXXIII/VDE 783)

SYRIE
Musique des derviches de Damas
(1 CD SAGA/Auvidis B 6813)

TURQUIE
L'art du tanbur ottoman
(1 CD AIMP XVI/VDE 586)

Cérémonie des derviches Kadiri
(1 CD AIMP XVII/VDE 587)

Musiques villageoises d'Anatolie
(1 CD AIMP XXXV/VDE 797)

AZERBAIDJAN
Musique et chants des âshiq
(1 CD AIMP XIX/VDE 613)

KAZAKHSTAN
Musique d'AlmatÏ
(1 CD AIMP XLVI/VDE 910)

TURKMENISTAN
La musique des bakhshy
(1 CD AIMP XXII/VDE 651)

TADJIKISTAN
Chants des bardes
(1 CD AIMP LVI/VDE 973)

OUZBEKISTAN
Musique classique instrumentale
(1 CD AIMP LVII/VDE 974)

ASIE CENTRALE
Les maître du dotâr
(1 CD AIMP XXVI/VDE 735)

TURKESTAN CHINOIS/XINJIANG
Musiques ouïgoures
(2 CD AIMP/Ocora C559092-93)

MUSIQUE SUR LES ROUTES DE LA SOIE
(1 CD SAGA/Auvidis B 6776)

AFGHANISTAN
Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz
(1 CD AIMP XXV/VDE 699)

NÉPAL
Musique de fête chez les Newar
(1 CD AIMP XIII/VDE 553)

INDE
Tabla Solo – Hommage à Latif Ahmed Khan
(1 CD AIMP XLV/VDE 909)

Percussions rituelles du Kerala Vol. 1: Kshetra Vadyam
(1 CD AIMP LIV/VDE 971)

Percussions rituelles du Kerala Vol. 2: Tayambaka
(1 CD AIMP LV/VDE 972)

Traditions musicales des Gond
(1 CD AIMP XX/VDE 618)

CAMBODGE
Musiques de l'exil
(1 CD AIMP XXIV/VDE 698)

CHINE
Traditions populaires instrumentales
(2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823)

Musique des marionnettes de Quanzhou
(1 CD AIMP VLXII/VDE 911)

CORÉE
Chants rituels de l'île de Chindo
(1 CD AIMP XXVIII/VDE 756)

JAPON
L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa
(1 CD AIMP XXI/VDE 650)

JAPON

Nihon no Oto. Musique traditionnelle de chambre
(1 CD SAGA/Auvidis B 6784)

Musique du Kabuki et du Jiuta-mai
(1 CD SAGA/Auvidis B 6809)

OCÉANIE

VANUATU

(Nouvelles Hébrides) Singsing-Danis Kastom
(1 CD AIMP XXXIV/VDE 796)

NOUVELLE-CALÉDONIE

Danse et musique Kanak
(1 CD AIMP XLVIII/VDE 923)

AMÉRIQUE DU SUD

AMÉRIQUE DU SUD

Musiques hispaniques
(1 CD SAGA/Auvidis B 6782)

Musiques indiennes
(1 CD SAGA/Auvidis B 6783)

BOLIVIE

Charangos et guitarrillas du Norte Potosí
(1 CD AIMP XLI/VDE 871)

COLOMBIE

Romances y canciones. Jorge López Palacio
(1 CD SAGA/Auvidis B 6810)

BRÉSIL

Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso
(1 CD AIMP XLIII/VDE 875)

Chants et danses des Indiens Kaiapó
(2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555)

CARAÏBES

A collection of Caribbean Music
(1 CD Soundways 38508)

CUBA

Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos
(1 CD AIMP LIII/VDE 959)

ANTHOLOGIES

MUSIQUE A LA CROISÉE DES CULTURES

(2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829)

TAMBOURS DE LA TERRE

Vol. 1: Asie
(1 CD SAGA/Auvidis B 6773)

Vol. 2: Afrique et Amérique
(1 CD SAGA/Auvidis B 6774)

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Vol. 1: Afrique
(1 LP AIMP I/VDE 425)

Vol. 2: Asie et Esquimaux
(1 LP AIMP II/VDE 426)

Vol. 3: Europe 1
(1 LP AIMP III/VDE 427)

Vol. 4: Europe 2
(1 LP AIMP IV/VDE 428)

Vol. 5: Europe 3
(1 LP AIMP V/VDE 429)

Vol. 6: Europe 4
(1 LP AIMP VI/VDE 430)

LIVRES

Laurent Aubert

MONDES EN MUSIQUE. Tableaux d'une exposition (Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.)

MUSIQUES TRADITIONNELLES. Guide du disque (Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.)

PLANÈTE MUSICALE. Instruments de musique des cinq continents (Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 116 p., 72 pl. couleurs)

LA QUÊTE DE L'INTEMPOREL. Constantin Brailoiu et les Archives internationales de musique populaire (tiré-à-part, Genève: Musée d'ethnographie, 1985. 26 p.)

LES MUSICIENS DANS LA SOCIÉTÉ NEWAR. Contribution à l'ethnographie de la Vallée de Kathmandou (tiré-à-part, Genève: Musée d'ethnographie, 1988. 37 p.)

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

THÉÂTRES D'ORIENT
(Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs)

Musée d'ethnographie

GENÈVE MÉTISSE. De la Genève internationale à la cité pluriculturelle. Textes de Laurent Aubert, Bernard Crettaz, Émilienne Mukarusagara et Louis Necker (Genève: Zoé, 1996. 294 p.)

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

CMT 1/1988 · **De bouche à oreille** (240 p.)
CMT 2/1989 · **Instrumental** (320 p.)
CMT 3/1990 · **Musique et pouvoirs** (284 p.)
CMT 4/1991 · **Voix** (320 p.)
CMT 5/1992 · **Musiques rituelles** (346 p.)
CMT 6/1993 · **Polyphonies** (308 p.)
CMT 7/1994 · **Esthétiques** (320 p.)
CMT 8/1995 · **Terrains** (296 p.)
CMT 9/1996 · **Nouveaux enjeux** (390 p.)
CMT 10/1997 · **Rythmes** (388 p.)
CMT 1-10 · **Index** (104 p.)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants
(prix en francs suisses + port)

Disques

CD simple	FS	30.–
CD double	FS	50.–
LP simple	FS	24.–
LP double	FS	48.–

Livres

Mondes en musique	FS	15.–
Musiques traditionnelles	FS	34.–
Planète musicale	FS	120.–
Théâtres d'Orient	FS	120.–
Théâtres d'Orient (broché)	FS	120.–
Genève métisse	FS	34.–

Cahiers de musiques traditionnelles

CMT 1	FS	28.–
CMT 2-4	FS	34.–
CMT 5-8	FS	42.–
CMT 9-10	FS	46.–
Index CMT 1-10	FS	10.–
CMT 1-10 + index	FS	300.–

Brochures

La quête de l'intemporel	FS	5.–
Les musiciens Newar	FS	5.–

TALON DE COMMANDE

Adresse pour commandes:
AIMP · Musée d'ethnographie · CP 191 · CH-1211 Genève 8
Tél (+ 41 22) 418 45 50 · Fax (+ 41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

Nom, prénom

Institution

Adresse

Pays,lieu

Date, signature

Je commande les publications indiquées ci-dessous et en paierai le montant dès réception.

Disques	**Prix**

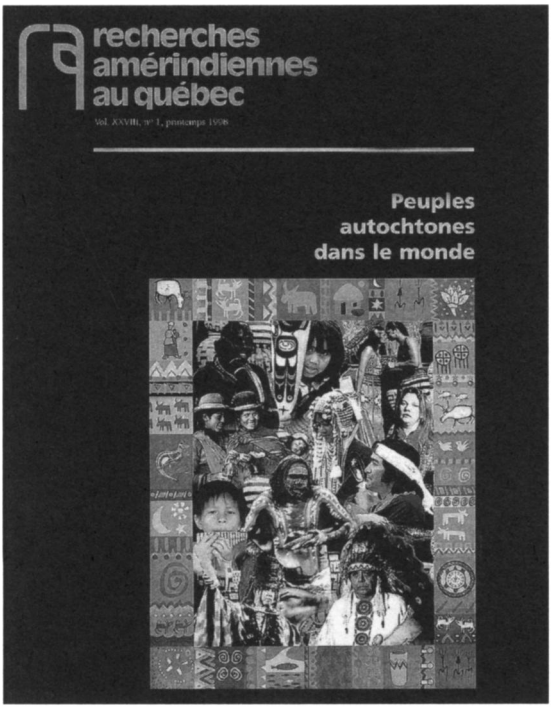
Livres, brochures	**Prix**

Cahiers de musiques traditionnelles	**Prix**

Recherches amérindiennes au Québec

Vol. XXVIII, n° 1, 1998

Peuples autochtones dans le monde



Peuples autochtones dans le monde : introduction, *Isabelle Schulte-Tenckhoff* · Tragédie et travestissement : la subversion de la souveraineté autochtone aux Etats-Unis, *Ward Churchill* · La Tchoukota, une illustration de la question autochtone en Russie, *Yvon Csonka* · L'autochtonie en terre taiwanaise, *Fiorella Allio* · Orang Asli et Malais : équité et titre aborigène en Malaisie, *Patrick Sullivan* · La Loi sur le titre aborigène en Australie : pérennité du rapport colonial ? *Jason Behrendt* · Terre kanak et identité autochtone, *Nicolas Guillemard.* ***Dossier préparé sous la direction de Isabelle Schulte-Tenckhoff.***

Autres articles : Les impacts du complexe hydroélectrique La Grande sur les communautés autochtones, *Pierre Senécal et Dominique Égré* · Le « petit commerce » entre les Trifluviens et les Amérindiens en 1665-1667, *Jan Grabowski.*

Prix du vol. XXVIII, n° 1 : 14 $CAD
Tarifs d'abonnement au volume XXVIII [1998, trois numéros]
Au Canada – individu : 43 $, organisme : 52 $ · Hors Canada – individu : 50 $, organisme : 60 $

Faites parvenir votre commande à (paiement par chèque ou VISA)
Recherches amérindiennes au Québec
6742, rue Saint-Denis - Montréal QC - Canada H2S 2S2

En vente également à la librairie du Québec, 30 rue Gay Lussac, Paris

IMPRIME
RIE MEDE
CINE m+h
HYGIENE
janvier-1999

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**Vol. 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	Vol. 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	Vol. 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	Vol. 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages)
	Vol. 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	Vol. 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	Vol. 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
	Vol. 8/1995	**Dossier: Terrains** (294 pages)
	Vol. 9/1996	**Dossier: Nouveaux enjeux** (390 pages)
	Vol. 10/1997	**Dossier: Rythmes** (386 pages)
	Index 1-10:	**Index 1988-1997** (100 pages)
A paraître:	**Vol. 12/1999**	**Dossier: Noter la musique**
	Vol. 13/2000	**Dossier: Métissages**
	Vol. 14/2001	**Dossier: Le geste musical**

N.B.: Les anciens numéros sont tous disponibles et peuvent être commandés au Service des suites.

Auteurs
Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent adresser leurs écrits à la Rédaction. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318 · CH-1211 Genève 25
Fax (+41 22) 731 48 60
E-mail: adem@worldccom.ch

Abonnement, commandes
L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* et la commande d'anciens numéros peuvent être obtenus en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456 · CH-1211 Genève 4
Tél. (+41 22) 702 93 11 · Fax (+41 22) 702 93 55
E-mail: abonnements@medecinehygiene.ch

Veuillez prendre note:
Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 11

Comment les musiciens témoignent-ils verbalement de leur pratique vocale ou instrumentale? Que disent-ils de la musique qu'ils jouent? Quelle valeur et quelle signification donnent-ils à leur pratique? Dans quel cadre s'inscrit-elle pour eux? Et encore, quels discours font ceux qui, dans une culture donnée, réfléchissent au pourquoi et au comment de la création artistique: théoriciens, philosophes, esthètes, poètes?... Quelles sont les dimensions cognitives et extra-musicales de la musique? En un mot, comment les musiciens pensent-ils la musique? Tel est le thème de ce dossier, qui nous offre un état de la question à travers une série d'études de cas représentatifs de régions aussi différentes que le désert de Namibie, le Tchad, le Maroc, le Pays basque, la Bretagne, la Sardaigne, la Silésie, l'Afghanistan, le Tibet, la Chine et l'Australie.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général: entretiens, portraits et comptes rendus.

Ateliers d'ethnomusicologie
www.adem.ch

2-8257-0639-6
9 782825 706398

Volumes précédents:

1 **De bouche à oreille**
1988

2 **Instrumental**
1989

3 **Musique et pouvoirs**
1990

4 **Voix**
1991

5 **Musiques rituelles**
1992

6 **Polyphonies**
1993

7 **Esthétiques**
1994

8 **Terrains**
1995

9 **Nouveaux enjeux**
1996

10 **Rythmes**
1997